

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



«Como de um caso alheio que acontece»:
O Amor nas Novelas Pastoris Portuguesas

Ana Filipa Morais Ferreira da Silva Santos

Orientadora: Professora Doutora Cristina Almeida Ribeiro

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de
Literatura e de Cultura, na especialidade de Estudos Portugueses

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



«Como de um caso alheio que acontece»: O Amor nas Novelas Pastoris Portuguesas

Ana Filipa Morais Ferreira da Silva Santos

Orientadora: Professora Doutora Cristina Almeida Ribeiro

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de
Literatura e de Cultura, na especialidade de Estudos Portugueses

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais:

Doutora Maria Marta Dias Teixeira da Costa Anacleto, Professora Associada com Agregação
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;

Doutor Paulo Jorge da Silva Pereira, Professor Auxiliar
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;

Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho dos Santos, Professora Associada com
Agregação

Faculdade de Letras da Universidade do Porto;

Doutora Cristina Filomena de Almeida Ribeiro, Professora Catedrática
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutora Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima e Almeida, Professora Auxiliar
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

RESUMO

Insere-se o presente estudo numa linha de investigação que tem vindo a ser desenvolvida, de forma intermitente, em torno da novela pastoril em Portugal. Desde cedo, este género literário foi com frequência relegado para a categoria das antigualhas livrescas de escasso interesse e proveito, devido, nomeadamente, à sua breve e discreta aparição no panorama nacional, ao considerável distanciamento histórico e idiossincrático que o aparta dos leitores hodiernos, e ainda, porventura, às ressonâncias culturais espanholas que insinua, num momento em que a assunção de tal vínculo não resultou, para vários historiadores da literatura portuguesa, muito grata. O seu estudo diligente impõe-se, todavia, e não deve ser encarado enquanto mero acto de caridade erudita, mas como um acto de justiça para com um acervo textual que quantitativa e qualitativamente justifica a atenção que se lhe possa dispensar.

Nas páginas que se seguem, será abordado o tratamento narrativo que nestes textos se concede ao tema do amor, bem como as problemáticas de índole estética, ideológica e epistemológica que para ele confluem e nele se intersectam. Urge a reconsideração de uma vasta panóplia de questões, que vão desde a reelaboração ficcional à qual são submetidos materiais literários e ideológicos precedentes (tais como o amor cortês, o petrarquismo ou o neo-platonismo florentino), passando pela articulação entre um difuso aparato de conceitos acerca do amor e a sua concretização narratológica, até à subtil interrogação retórica endereçada, por diversas vias, à validade de tais conceitos e dos substratos que os compõem, num âmbito ficcional que se encontra já a uma distância considerável das convenções matriciais das quais deflui.

Em compromisso com os tópicos de análise enunciados, o trabalho que aqui se propõe terá como escopo último a abertura de uma discussão mais ampla, que envolva a investigação e o questionamento de múltiplas outras vertentes deste género polifacetado.

PALAVRAS-CHAVE

Amor Cortês

Maneirismo

Neo-Platonismo

Novela Pastoral

Petrarquismo

ABSTRACT

This study picks up a line of intermittent research that has been conducted on the Portuguese pastoral novel. Long since has this literary genre often been relegated to the category of bookish antiques, displaying little interest or benefit. Three factors might be pointed out as responsible for such an attitude: in the first place, its short-lived and subtle appearance in the national literary panorama; secondly, the considerable historic and idiosyncratic distance that separates it from nowadays readers; and finally, perhaps, the Spanish cultural resonances it suggests, at a time when the assumption of such a bond did not please some scholars. Nevertheless, its diligent study is imperative, and should not be regarded as a mere act of intellectual charity, but as an act of justice towards a literary legacy which, for both quantitative and qualitative reasons, deserves all the attention it could be tributed with.

This study will focus on the fictional treatment which is assigned, throughout the *corpus*, to the theme of love, as well as the intersections of the aesthetic, ideological and epistemological issues that it suggests. We shall reconsider a significant number of questions, ranging from the fictional re-elaboration to which precedent literary and ideological materials (such as courtly love, Petrarchism or Florentine Neoplatonism) are submitted, to the articulation between a set of scattered concepts about love and its narrative concretization, and also to the subtle rhetorical question concerning the validity of such concepts and their compounding substrates, within a fictional frame that projects itself considerably beyond the conventional roots from which it sprouts.

While assuming a compromise with the research lines previously mentioned, this thesis will aim at starting a broader discussion, that might eventually involve the investigation of other matters concerning this manifold genre.

KEYWORDS

Courtly Love

Mannerism

Neoplatonism

Pastoral Novel

Petrarchism

AGRADECIMENTOS

Para o trabalho de investigação e de reflexão que aqui se apresenta contribuiu a sempre pronta, muito avisada e inigualavelmente generosa atenção de várias pessoas, a quem é devida, pelo menos, uma palavra de gratidão, assim como uma considerável parte do mérito que as páginas seguintes possam, acaso, patentear.

O primeiro agradecimento deve evidentemente ser tributado à Professora Doutora Cristina Almeida Ribeiro, que orientou a elaboração deste projecto, não só pelos motivos de sempre, mas também por outras razões que superam o mero desempenho das boas práticas institucionais. Com efeito, o presente trabalho teria sido abandonado antes do seu começo (e em inúmeras ocasiões depois disso), não fosse o facto de a Professora o haver desejado muito mais do que eu e de nele haver depositado, desde o início, uma confiança constante que a sua saturnina orientanda nunca acalentou, nem nos instantes mais felizes. Existe, pois, um invulgar grau de verdade no reconhecimento, aparentemente trivial e desinspirado, de que esta tese é também, e acima de tudo, sua.

À Professora Doutora Isabel Almeida agradeço, com um profundo e sentido reconhecimento, a gentileza com que me permitiu assistir sempre ao seu seminário (em mais de um sentido) épico, concedendo-me assim, quase *in extremis*, duas grandes bem-aventuranças, sem as quais a minha experiência na FLUL ficaria incompleta: a de escutar as suas memoráveis lições e a de ler circunspectamente Tasso. Mais próximas do presente trabalho do que porventura seria previsível, várias leituras que então realizei (e que não teria considerado de outro modo) vieram a revelar-se profícuas para as minhas indagações bucólicas.

À insuperável eficiência do Serviço de Empréstimo Interbibliotecas da FLUL devo a convocação, nestas páginas, de uma série de obras que me foram disponibilizadas

de forma tão célere quanto amável, contribuindo decisivamente para o seu enriquecimento.

À minha família agradeço a paciência e o apoio incondicional que me proporcionou durante todo este acidentado processo. Não sei se devo agradecer os paradigmas de excelência que instituiu muito antes de eu ter ensejo de os emular, e que tão depressa me incentivaram como me esmagaram com a sua irrepetibilidade. Reservo uma palavra em particular para o Major-General J. M. C. Ferreira da Silva, meu avô, que já não pôde ver o fim desta aventura e cujas Armas duvido que um dia me seja dado igualar, esquerdinamente, por meio das minhas pobres Letras.

Por fim, mas não com menos veemência, envio uma saudação de agradecimento e de ternura a todos os amigos que acompanharam, com a sua presença, a consecução deste projecto. Aos meus amigos da FLUL, do Instituto Italiano ou da vida, recentes ou antigos, portugueses, espanhóis ou italianos, e ainda aos que repelem quaisquer categorias que não sejam as do carácter: muito e muito obrigada!

ÍNDICE

Resumo	5
Abstract.....	7
Agradecimentos	9
Introdução.....	15
A novela pastoril portuguesa: um género e um contexto	19
Preceptiva poética e olhares críticos (séculos XVI-XX)	19
Constituição e organização do <i>corpus</i>	36
Traços unificadores da novela pastoril em Portugal	39
Um género maneirista	48
A filosofia amatória na novela pastoril	53
Elementos de um sistema questionável.....	53
Noções explícitas e noções implícitas.....	72
A novela pastoril como repertório sentimental e doutrinário	79
O tema amoroso nas novelas pastoris.....	85
O amor presente	85
O serviço amoroso.....	85
O quadro clínico do amor: virtudes e malefícios	95
<i>Omnia vincit Amor</i> : o amor na Arcádia	108
Debates em torno do amor	116

Os casos amorosos	125
O amor ausente	135
A distância.....	135
Sob a influência do tempo.....	150
Sob a influência do amor e da fortuna	155
O desengano	163
Conclusões.....	171
Bibliografia.....	175
Bibliografia activa.....	175
Bibliografia passiva	187

*Similmente operando a l'artista,
ch'ha l'abito de l'arte e man che trema.*

Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Paradiso, XIII

INTRODUÇÃO

Em *Della letteratura italiana*, no trecho dedicado a Niccolò Machiavelli, Cesare Cantù acusa o fundador da política moderna de proceder a generalizações simplistas, quando não extrapolativas, ao converter situações e contextos muito particulares em *exempla* de um pragmatismo universal, ou, pelo contrário, ao ilustrar com um único caso determinados axiomas tendenciosos (cf. Nicoletti, 1990: 344). Não serão as páginas que se seguem o lugar adequado para dilatarmos esta discussão, que somente vem a propósito pelo seu valor admoestativo.

Reconhecemos de antemão o perigo que se oferece nas entrelinhas de um estudo escorado num confronto entre obras de ficção narrativa e o que entendemos serem os filões ideológicos que lhes poderão estar subjacentes, cuja, por vezes, ampla precedência cronológica, em vez de infundar anacronicamente esse cotejo, vem torná-lo ainda mais premente, demonstrando quão imperiosa é, para a valorização plena dos textos literários, a consciência do seu enquadramento epocal, em que ocasionalmente ressoam os ecos de remotas ignições. Sabemos bem que a espessura do caixilho, longe de abafar a peça de arte nele contida, a realça, nem que o consiga mediante uma lisonjeira ilusão de óptica.

Tendo isto presente, procuraremos conservar uma atitude de descomprometimento crítico em relação ao acervo de obras abordado, precavendo-nos desde já contra a arriscada sugestividade das analogias, que com facilidade nos conduziriam ao paradoxo (cronológico e semântico) de converter os textos numa espécie de enciclopédia ilustrada de determinados valores culturais, nunca sem um considerável prejuízo no que concerne àquele sentido muito próprio da literatura, que reside justamente na sua parcela não datável e insubmissa à sua maneira. Nos casos em que se verificar um desajuste entre a convenção pré-existente e o que parece insinuar-se nos textos, optaremos sempre por reconhecer a autonomia destes últimos, visto que a margem de erro é reduzida, tornando-se mesmo irrisória face à magnitude do erro inverso. Isto enquanto na literatura não se jogar a sina dos estados nem a incorruptibilidade ética dos seus príncipes.

Abolindo, pois, qualquer obrigação para com a tradição exegetica que, no âmbito do nosso trabalho analítico, não se revelar compatível com a lição extraída dos textos, e tão-pouco fundamentando a importância das nossas indagações com a possibilidade de, com base nelas, estabelecer uma sistematização de dados que plenamente assumem a sua índole contraditória e desafiante, dedicar-nos-emos à exploração de um tema que muito tem contribuído para a definição do modo pastoril, nas suas formulações renascentistas¹. Referimo-nos ao tema do amor, que se encontra já em estado embrionário na pastoral greco-latina, numa convenção que se foi apurando, quer na linha neo-latina de Francesco Petrarca, quer na linha vernácula de Giovanni Boccaccio. Este último, no *Ninfale d'Ameto*, vinculou de forma definitiva o amor a um cenário bucólico e a uma estrutura prosimétrica, que obteriam a sua máxima divulgação mediante a reelaboração de Jacopo Sannazaro, cuja *Arcadia* insinuou aqueles que viriam a constituir os paradigmas essenciais da novela pastoril ibérica.

Conquanto nos pareça algo irrealista reduzir a caracterização deste género literário a um único pólo temático, a preponderância da temática amorosa no modo pastoril foi frisada inclusivamente pelos comentaristas de Quinhentos e Seiscentos, conforme teremos ocasião de aprofundar. Simultaneamente explorado como inexaurível manancial romanesco e apresentado como factor ambiental, definitório dos vectores ideológicos e literários implicados nos textos que analisaremos, o amor impõe-se como um objecto de estudo imperativo para o justo entendimento da novela pastoril portuguesa e ibérica. Para o tema do amor confluem múltiplas outras problemáticas ancilares contempladas no *corpus*, pelo que o equacionamento da sua expressão pode servir como um ponto de partida para indagações noutros sentidos.

Dado que o amor, enquanto tema literário, constitui uma matéria cuja vastidão e cujas repercussões intertextuais deitam a perder de vista, sentimos a necessidade de o abordar de forma modesta e algo mais cómoda, decompondo-o nos numerosos motivos em que ele melhor se traduz no conjunto das novelas, sem que com isto nos consideremos desobrigados de oferecer uma visão de conjunto. Correndo o risco consciente da artificialidade, optámos por repartir o tratamento desses motivos por capítulos cuja relação de contiguidade quisemos tornar o mais evidente possível, mas que não

¹ Empregamos aqui o conceito de modo literário, em contraste com o de género, no sentido de categoria a-histórica e não estruturalmente determinada: «Mode, by contrast, is a selection or abstraction from kind. It has few if any external rules, but evokes a historical kind through samples of its internal repertoire. Compared with historical genre, then, the subgenre category adds features, whereas the mode subtracts them» (Fowler, 1987: 56).

pressupõem sempre o intento de conferir um nexu progressivo à análise; antes, a um moroso estágio de exploração horizontal do tema, desejavelmente exaustiva, suceder-se-á, nas secções derradeiras, uma etapa consolidadora.

Neste sentido, o presente trabalho dividir-se-á em quatro partes maiores. Na primeira, esboçaremos uma definição da novela pastoril portuguesa enquanto género, concedendo espaço às principais vozes que sobre o assunto se pronunciaram. Proporemos também uma reconsideração das fronteiras do *corpus* textual, quer num sentido inclusivo, quer num sentido restritivo, estando cientes da relevância da delimitação qualitativa e quantitativa de um género literário no momento de computar, respectivamente, a sua disponibilidade para a variação e o seu sucesso. Faremos ainda alguns reparos respeitantes à singularidade da novela pastoril portuguesa face à espanhola, de mais ampla divulgação internacional. Por último, salientaremos algumas das suas características que estimamos oferecerem uma manifestação, dentro dos moldes previamente debatidos, da mundividência maneirista, havendo contribuído para conferir aos textos em causa predicados distintivos.

Numa segunda parte, clarificaremos a complexa intersecção de paradigmas filosóficos, culturais e literários do amor que se insinua na tessitura das novelas, ao mesmo tempo que questionaremos a pertinência de verter os resultados destas averiguações num sistema estável. Abordaremos, em particular, um sistema metafísico, um código poético e uma convenção socio-literária – o neo-platonismo florentino, o petrarquismo e o amor cortês –, não com o intuito de inventariar as suas manifestações positivas nas novelas, mas antes procurando colocar em evidência a forma subtil como cada uma destas directizes se acomoda à matriz específica da novela pastoril.

Seguir-se-á uma análise mais ampla e circunstanciada do tema do amor e dos motivos que o compõem nas novelas. Este representará, pois, o cerne do nosso estudo, e compreenderá dois momentos, a fim de facilitar o agrupamento e o debate logicamente concatenado dos aspectos a considerar e de assegurar uma zona de consolidação retrospectiva. Quisemos evitar uma repartição que induzisse algum tipo de perspectiva maniqueísta sobre o assunto, razão pela qual optámos por categorias menos intuitivas, que designámos tão-só por «amor presente» e «amor ausente».

No primeiro destes sub-capítulos, iremos focar algumas das questões que de forma mais evidente se oferecem à análise crítica: os padrões de conduta observados pelas personagens; as considerações de ordem moral acerca do amor enquanto paixão humana; o impacto do amor numa dimensão mais abrangente, não já individual e moral, mas

comunitária e sociológica, cruzando-se com outros valores como a amizade pastoril ou o dever social; as incipientes teorizações filosóficas do amor, no âmbito de debates em torno da sua natureza ou de questões particulares; os episódios que vertebram as novelas, sobrepondo não raro aos pontos anteriores uma outra visão sobre o amor.

No momento sucessivo, sob o signo da ausência, estudaremos um conjunto de motivos que complementarás as considerações precedentes: a separação e a errância dos amantes; as transformações causadas pelo curso do tempo, pela tirania do amor e pelos caprichos da fortuna; a instalação do desengano como etapa terminal do processo amoroso e das suas formulações ideológicas. Nesta secção, recuperar-se-á um certo nexo de continuidade, mais precário nos capítulos antecedentes, à medida que progredirmos no sentido da negação do amor, em que uma vasta parcela dos textos constituintes do *corpus* desemboca.

Será a nossa intenção primordial que, ao cabo deste excuro, uma revisão paciente dos lugares-comuns críticos acerca da presença axial do tema do amor na novela pastoril haja permitido lançar luz sobre as exagerações redutoras, sobre os francos menosprezos e ainda sobre as leituras sagazes mas infelizmente sub-desenvolvidas de que este género literário continua recorrentemente a ser objecto.

A NOVELA PASTORIL PORTUGUESA: UM GÉNERO E UM CONTEXTO

PRECEPTIVA POÉTICA E OLHARES CRÍTICOS (SÉCULOS XVI-XX)

Os períodos do Renascimento e do Maneirismo revelaram-se invulgarmente prolíficos nos campos da teorização e da crítica literárias². O empenho intelectual dos literatos seguiu maioritariamente duas vias: a revitalização de géneros literários e de conceitos técnico-formais greco-latinos, para o que foi de capital importância o protagonismo que a *Poética* de Aristóteles adquiriu, desde a sua edição comentada por Francesco Robortello, em 1548, facilitando a sua leitura e dando origem a uma impressionante feira de Artes Poéticas, em cuja composição não foi olvidada a lição horaciana havia muito dominante; e, por outro lado, a sanção dos géneros emergentes, desconhecidos na Antiguidade e, por conseguinte, não prescritos nem categorizados pelo texto aristotélico. Autores como Lodovico Castelvetro, Torquato Tasso ou, em parte, Giulio Cesare Scaligero ilustram a compatibilidade que pode existir entre estas duas vertentes, na medida em que nem Aristóteles engendrara os géneros antigos ou pretendia vedar a criação de novos géneros, nem as obras modernas se impunham com tal irreverência que deixassem de beneficiar da teorização clássica.

A narrativa em prosa não se esquivou em absoluto ao problema partilhado pelos géneros modernos: a ausência de uma codificação teórica pela qual os autores pudessem nortear-se. Em compensação, o novelista de Quinhentos e, mais ainda, o de Seiscentos

² Para uma análise detalhada e extensiva da questão, consulte-se o estudo de Bernard Weinberg (1974), que versa sobre a profusa actividade teórica desenvolvida em Itália, de onde promanaram muitas das ideias estéticas que viriam a vingar noutros pontos da Europa. Menéndez Pelayo (cf. 1962b: 145-360) reúne lauta informação acerca das noções literárias no espaço ibérico durante os séculos XVI e XVII. Muito elucidativas se revelam ainda as antologias elaboradas por Alberto Porqueras Mayo (1986; 1989), que recolhem trechos de dezenas de escritos teóricos e de comentários avulsamente produzidos em Espanha durante o lapso cronológico que abrange o Renascimento, o Maneirismo e o Barroco. Para o caso português, em particular, tenha-se em conta a monografia de Aníbal Pinto de Castro (2008), bem como o seu ensaio (1985) dedicado ao período de transição a que nos reportamos, com a curiosidade de abordar a proto-crítica literária ínsita em poesias da época em causa.

poderiam contar com o amparo de uma tradição prolífica, já que, remontando à novela bizantina, encabeçada por Heliodoro, a prosa narrativa representaria a mais recente das categorias literárias antigas. A produção novelesca dependia grandemente, assim, do trabalho sobre matrizes consagradas pelo acolhimento favorável do público, e não sobre estatutos explícitos – situação igualmente promotora da repetição, da estabilização e da monotonia, ou da criatividade, do experimentalismo e da ruptura.

O material teórico dedicado à prosa, durante este período, é, portanto, rarefeito, e só muito ocasionalmente inclui pareceres inequívocos. A filiação da narrativa em prosa na epopeia permite a sua inclusão na grelha aristotélica, e encontra-se insinuada na *Arte poetica* (Veneza, 1563), de Antonio Minturno³, nos *Poetices libri septem* (Lyon, 1561), de Scaligero⁴, na *Filosofía antigua poética* (Madrid, 1596), de Alonso López Pinciano⁵, e nas *Tablas poéticas* (Murcia, 1617), de Francisco Cascales⁶. A tripartição da produção literária nas categorias lírica, épica e dramática, ajustada à divisão poética tradicional expressivo-retórica das modalidades de discurso – exegemática na lírica, activa no teatro e mista na narração épica e romanesca –, conservou, desde o século XVI até à contemporaneidade, a sua vigência analítica, não interferindo no estudo dos géneros, e parece ter cristalizado o vínculo entre *epos*, epopeia e romance (cf. Todorov, 1978: 50; Viëtor, 1986: 10-12; García Berrio y Hernández Fernández, 2004: 253-346)⁷.

Segundo Edward Riley, Cervantes, ao formular as suas ideias acerca da narrativa em prosa, ter-se-á possivelmente inspirado nos escritos de Torquato Tasso e de

³ «Vesp. Qual'è l'Epica? M. Quella, che non ueste le parole di quelli ornamenti, che la Musica, è la Ballatrice all'altre sorele presta per dilettere; ma tesse le uoci ò misuratamente in uersi, qual nell'Heroico, e nel Bucolico e pastoral poema, si uede; ò pur in dire sciolto, che prosa communemente si nomina. perchioche molti Dialogi degli antichi, e molti Mimi, che altro sono, che prose poetiche [...]? Nè altro sono le nouelle del Boccaccio: nè hoggi le Comedie si scriuono altramente che in prosa» (Minturno, 1563: 3).

⁴ «Hanc disponendi rationem splendidissimam habes in Æthiopica historia Heliodori. Quem librū epico Poetæ censeo accuratissimè legendum, ac quasi pro optimo exemplari sibi proponendum» (Scaligero, 1561: 144, col.1). Não seja esquecido, porém, que, ao contrário de Aristóteles e dos dois autores mencionados de seguida, Scaligero é da opinião de que o verso é essencial para definir a poesia (cf. 3, col.2): o que temos é uma afinidade a nível da *inventio* e da *dispositio*.

⁵ «[L]os amores de Teágenes y Cariclea, de Heliodoro, y los de Leucipo y Clitofonte, de Achilles Tacio, son tan épica como la Ilíada y la Eneida; y todos esos libros de caballerías, cual los cuatro dichos poemas, no tienen, digo, diferencia alguna esencial que los distinga, ni tampoco esencialmente se diferencia uno de otro por las condiciones individuales, así como dicen hay diferencia de un Pedro a outro; y es una cosa buscar la esencia de la épica, otra buscar la perfección en todas sus cualidades» (López Pinciano, 1953: 165).

⁶ «Assí que sola la epopeia puede hazer su imitación en prosa y verso [...]. La epopeia, pues, es el poema heroico, élogas, sátiras, elegías y qualquier poesía donde para su ser perfecto no se requiere baile ni canto» (Cascales, 1975: 131).

⁷ Georg Lukács, no seu estudo fundamental sobre o romance, escreve: «The epic and the novel, these two major forms of great epic literature, differ from one another not by their authors' fundamental intentions but by the given historico-philosophical realities with which the authors were confronted. The novel is the epic of an age in which the extensive totality of life is no longer directly given, in which the immanence of meaning in life has become a problem, yet which still thinks in terms of totality» (1971: 56).

Giambattista Giraldi Cinzio em torno dos *romanzi* italianos⁸, que, cerca da data da publicação de *Los siete libros de la Diana* (Valencia, 1559), de Jorge de Montemayor, colocavam idênticos problemas de legitimação de um género que infringia a lição aristotélica, descurando o sentido de unidade, de verosimilhança e de clareza, nos difíceis meandros das suas invenções (cf. 1989: 25).

Se nos focarmos na novela pastoril, o panorama torna-se ainda mais desértico, reduzindo-se quase ao aparato paratextual que escolta as obras em questão (onde o aval é mais apoloético do que teoricamente interessado) e à duvidosa possibilidade de um cruzamento selectivo da informação contida nas Artes Poéticas acerca da novela e da égloga, a qual, constituindo embora um género clássico e virgilianamente autorizado, nem por isso se mostra mais clara aos olhos dos preceptistas, já que, se para Minturno deve adscrever-se ao modo épico⁹, Scaligero e Trissino consideram-na pertencente à categoria da comédia¹⁰. As dificuldades de definição e de filiação que a égloga coloca atêm-se, acima de tudo, ao facto de ser possível qualificá-la com base em diferentes aspectos¹¹. Viperiano, que, em *De poetica libri tres* (Antwerpen, 1579), dedica um apartado à poesia bucólica (cf. 1579: 140-147), embora comece por assinalar a sua afinidade essencial relativamente à comédia, ao traçar o percurso diacrónico do género até à Renascença, vê-se obrigado a reconhecer a sua feição multimodal¹².

⁸ Os textos em questão são os *Discorsi del poema eroico* (Napoli, 1594), de Tasso, e, de Cinzio, o *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (Venezia, 1554). Chispas destas polémicas literárias italianas fizeram-se sentir na Península Ibérica ao nível da produção literária (cf. Alves, 2001: 45-80) e igualmente ao nível de uma produção preceptista mais modesta, no âmbito da qual vale a pena mencionar o manuscrito *Epílogo de los preceptos del poema heroico* (1625), de José Pellicer de Tovar, cuja aparição tardia lhe dá tanto mais interesse, ao manifestar a permanência do debate.

⁹ «Vesp. Quante parti hà l'Epica in uersi? M. Molte; conciosia che l'Elegie, gli Epigrammi, gl'Hynni d'Homero, e d'Orpheo, non che gli Heroici, e Bucolici poemi sotto lei si contengano: percioche di questo nome è ciascuna poesia, che all'esser suo perfetto nè canto, nè ballo richiede» (Minturno, 1563: 3). Cascales segue de perto esta passagem nas *Tablas poéticas* (ver nota 6).

¹⁰ «Dramatici autē genera cōplura: quæ mox suis locis digeremus. Antiquissimum, Pastorale. Proximū, Comicum. è quo natū Tragicum» (Scaligero, 1561: 6, col.2). «Vltimamente diremo qualche cosetta della Egloga pastorale, laquale è dello istesso genere della poesia, che è la Comedia, cioè de i piu bassi, e de i peggiori, & ancora le persone che se introducono in queste, sono piu humili, e piu basse di quelle, percioche si come la Comedia à di cittadini mediocri, cosi la Egloga è di contadini, cioè di bifolci, di pastori, di caprari, e di altre persone rustiche, & aliene dalla uita ciuile» (Trissino, 1563: 45r). López Pinciano, referindo-se igualmente à inferioridade das personagens figurantes na égloga, sem a associar à comédia, coloca-a na secção dedicada ao que designa por géneros poéticos menores (cf. 1953: 245).

¹¹ Aurora Egido (1985a) e Begoña López Bueno (2002) reflectem justamente sobre a versatilidade própria da égloga, que foi um dos géneros mais avessos à fixação teórica durante o Renascimento, propiciando hibridismos complexos e um elevado experimentalismo literário, os quais, de resto, representam a outra face de um período obcecado com a padronização racional.

¹² «Materia multiplex, vota, gratulationes, laudationes, obrectationes, altercationes, cohortationes, pollicitationes, conquestiones, gaudia, pompæ, cantus, hilaritates, ioci, & amores: omniâque videri debent ex agris nata, aut educata in agris» (144).

Antonio Minturno é o primeiro autor (de que tenhamos notícia) que na sua *Arte Poética* alude explicitamente à novela pastoril, enquanto ramificação da épica – uma ramificação dupla, visto que o seu parecer é a favor da inclusão quer da prosa quer da poesia na categoria da épica: «Trouerete ancora poesia mista dell’una e dell’altra Epica maniera, cioè di prosa, e di uersi, qual’è l’Arcadia del nostro Sannazaro, e l’Ameto del Boccaccio, & il mio Amore innamorato» (1563: 4). É irrisório indagar se Minturno teria conhecimento da *Diana* de Montemayor, menos de um lustro precedente: tal não seria necessário para que desse conta de um género recente mas não já novo, remontando pelo menos ao século XIV¹³, estabelecesse o seu paradigma formal prosimétrico, e o consolidasse canonicamente com o exemplo de duas grandes autoridades literárias modernas, Sannazaro na *Arcadia* (Napoli, 1504) e Boccaccio no *Ameto* (c. 1345), juntamente com o seu *Amore innamorato* (Venezia, 1559). Repare-se, contudo, que a percepção da classe não se faz acompanhar de uma designação própria nem de uma definição independente, sendo aquela que se fornece subsidiária de outras categorias.

Este passo de Minturno repercute-se nos escritos de Francisco Cascales e de Philip Sidney, ambos representantes de literaturas onde a novela pastoril suscitou um razoável entusiasmo. Cascales traduziu-o quase integralmente nas suas *Tablas poéticas*¹⁴, acrescentando-lhe o exemplo de duas obras espanholas. Sidney, na *Defense of Poetry* (Ponsonby, 1595), faz menção dos *genera mista*, ilustrados pelo caso de Sannazaro, e refere-se ainda aos autores que tentaram coadunar o pastoril e o heróico (cf. 127). Deste modo, quando Cervantes designa a sua novela pastoril, *La Galatea*, pelo termo «égloga» (1961a: 5), não está a incorrer num lapso tipológico, mas exprime simplesmente uma necessidade muito auto-consciente de integração no panorama teórico da literatura do seu tempo, arrimando-se, aliás, a concepções pré-existentes¹⁵.

Na Península Ibérica, teve lugar um modesto revérbero da actividade teorizadora e crítica desenvolvida em Itália, nomeadamente pelos autores que acabamos de evocar.

¹³ Ou ao século II, se quisermos incluir Longo, o autor de *Dafnis e Cloé*, nesta linhagem, à qual pertence por direito. Continua em grande parte por esmar o verdadeiro impacto desta obra e a sua popularidade no decurso do Renascimento e do Maneirismo, visto que traduções do seu texto para línguas vernáculas existiram mas não em abundância e que raras são as menções ao seu texto ou ao seu nome em escritos destas épocas.

¹⁴ «También hallaréis poesía vulgar de la una y otra épica manera; es a saber, en prosa y en verso, cual es la *Arcadia* de Sanazaro, el *Ameto* del Bocacio, el *Amor enamorado* de Minturno, la *Diana* de Montemayor y el *Pastor de Filida* de Montalvo» (1975: 132).

¹⁵ Mais tarde, no *Quijote*, referir-se-ia ainda às novelas pastoris como livros «de poesía», elemento que parece resumir a sua diferença face aos «de caballerías», que, significativamente, os precedem no famoso auto-de-fé literário (cf. Cervantes, 1990: 117). Aqui, cremos estar em causa sobretudo a concepção das novelas pastoris como cancioneros.

Conforme é possível deduzir dos trechos que destacámos, as novidades introduzidas pelos autores peninsulares no debate são consideravelmente despretensiosas. Em jeito de compensação, porém, a literatura portuguesa e, mais ainda, a espanhola dispunham já, à data da aparição da primeira novela pastoril ibérica, *La Diana*, de um amplo repertório novelesco, abrangendo a novela sentimental e os livros de cavalarias, o anónimo *Lazarillo de Tormes* e ainda algumas obras dotadas de um vincado hibridismo, tais como a *Historia de los amores de Clareo y Florisea* (Veneza, 1552), de Alonso Núñez de Reinoso, ou a *Menina e moça* (Ferrara, 1554), de Bernardim Ribeiro. Não somente este gosto pelo romanesco incentivava a produção de largas narrativas em prosa, como foi justamente essa longa experiência precedente que conferiu um carácter próprio à novela pastoril portuguesa e espanhola, marcada por um ecumenismo de intertextualidades. Assim, a novela pastoril ibérica tenderá a distanciar-se relativamente às preocupações teorizadoras típicas do classicismo renascentista, explorando com deliberada audácia a variedade, o imprevisto, o maravilhoso, o desequilíbrio, a acumulação, o desalinho, o excesso em todos os seus virtuosismos – aspectos que, mais tarde, desgostariam profundamente os mesmos críticos que apreciaram pouco a sobriedade clássica pelos motivos exactamente opostos.

Teófilo Braga foi o primeiro a propor uma apreciação de conjunto da novela pastoril enquanto género, tendo em consideração as mesmas linhas analíticas que norteariam vários estudiosos posteriores: a genealogia intertextual da matéria pastoril, a relação entre esta e outras formas romanescas precedentes, as suas características morfológicas e semiológicas, o seu *corpus* textual e o seu conteúdo idealista.

Antes de Teófilo, contamos apenas com juízos isolados sobre determinadas novelas ou novelistas, já em escritos onde se ensaia uma proto-crítica literária, coetâneos ou quase coetâneos das obras em causa – nomeadamente o *Hospital das Letras* (Lisboa, 1721), obra póstuma de D. Francisco Manuel de Melo, que refere Francisco Rodrigues Lobo, Fernão Álvares do Oriente e Miguel Botelho de Carvalho¹⁶ –, já nos abundantes

¹⁶ D. Francisco gaba efusivamente a prosa de Rodrigues Lobo, na qual «foi claro, engenhoso, elegante, grande cortesão e não menor jardineiro da língua portuguesa que tosou, poliu e cultivou como bom filho e grato repúblico» (1999: 88); contudo, tem em mente a *Corte na aldeia*, não mencionando sequer a trilogia, e, se bem que considere as églogas a melhor parte da sua obra, condena o mais da sua poesia a ser lançada ao Tejo, «donde seu autor se afogou, para que o vão buscar e lhe requeiram que ou os emende ou os sepulte» (89). Conhecido é o seu juízo duvidoso a respeito da «musa estripitosa» de Fernão Álvares do Oriente, que caracteriza como «pedra preciosa, mas enfim pedra duríssima como são as da sua terra, não com menos quilates na dureza do que elas costumam trazer na fermosura» (97); mais significativo, porém, é o comentário que se segue, nunca citado, onde visa justamente aquilo que, em seu entender, constitui a falha principal da obra de Fernão Álvares: «um poema não é nem se fez para ser ãa postila dos estóicos ou cínicos. Não é ãa homilia devota, não é um opúsculo místico, para que tudo nele sejam gravidades e

Parnasos versificados – de entre os quais se evidenciam *Viaje del Parnaso* (Madrid, 1614), de Cervantes, onde se torna a elogiar o autor da *Primavera*¹⁷, *Laurel de Apolo* (Madrid, 1630), de Lope de Vega, no qual se encontram veementes elogios a Rodrigues Lobo¹⁸, o *Elogio de poetas lusitanos* (Lisboa, 1631), de Jacinto Cordeiro, onde, numa réplica ao poema de Lope, se alarga o espectro de poetas nacionais notáveis, mencionando-se Elói de Sá Soto Maior, Manuel Quintano de Vasconcelos e Miguel Botelho de Carvalho¹⁹, ou ainda a *Fuente de Aganipe* (Madrid, 1644-1646), onde Manuel de Faria e Sousa menciona alguns dos nossos autores²⁰ –, já em enciclopédias biobibliográficas de autores, editadas nos dois séculos seguintes – à cabeça das quais se impõem a *Biblioteca lusitana* (Lisboa, 1741-1759), de Diogo Barbosa Machado, que dedica verbetes a todos os autores que estudaremos, ou o *Dicionário bibliográfico português* (Lisboa, 1858), de Inocêncio Francisco da Silva, que igualmente contempla todos os nossos novelistas, à excepção daqueles que escreveram em castelhano. Configurados alfabeticamente, estes catálogos não respondem à urgência de organizar

malencolias. Jamais lemos que Saturno entrasse a fazer convite nas dilícias do Parnaso» (97). Adiante, refere-se a Miguel Botelho, com certa indiferença mas de forma pouco abonatória, elencando-o entre os poetas ibéricos de qualidade duvidosa que imprimem os seus livros em França (cf. 98), de modo que não visaria a sua novela pastoril, impressa em Madrid, mas o *Soliloquio de Cristo nuestro Señor en la cruz* (1643) ou as *Rimas varias y tragicomedia del mártir de Etiopía* (1646), impressos, respectivamente, em Paris e em Rouen.

¹⁷ Cervantes refere em clave sinceramente apologética Rodrigues Lobo, um dos três «bizarros lusitanos» que coloca na «alta cumbre del famoso Pindo» (1973: 150); cremos que Cervantes teria em mira a trilogia, ou talvez as élogos, ao escrever «pisó Rodríguez Lobo monte y llanos» (150).

¹⁸ «Ya lobo que defiende / A corderillos nuevos, / Que presumen de Febos, / La entrada del Parnaso, / Y con razón, pues tiene al primer paso, / Y en las riveras del ameno rio, / Aquellas dos floridas primaveras / Que nunca las podra vencer estio, / Ni fuera justo que profanen fieras, / Las flores que se miran con respeto, / Igual propuso de su gran conceto» (1824: 61-62). À semelhança de Cervantes, Lope conhece Rodrigues Lobo essencialmente pelo primeiro volume da sua trilogia, traduzido para castelhano, por Juan Batista de Morales, justamente no ano anterior ao da publicação do *Laurel de Apolo*.

¹⁹ Ofertadas a Miguel Botelho, as coroas láureas «Quedan con tanta gloria superiores, / Que en pluma altiva, con acción gallarda, / Resucitan memorias de Clenarda» (Cordeiro, 2013: 14). Manifesta um inusual entusiasmo por Vasconcelos e por Soto Maior: «Quando Manuel Quintano el premio intenta / Con pluma libre, con florida mano, / No correrá del golfo la tormenta / Si es el laurel con todos cortesano: / Pegado en Helicon plaza asienta, / Porque es ya con las Musas tan humano, / Que siendo en los conceptos peregrino / Con tanta humanidad se hace divino. / [...] / Venga Eloyo de Sá que le obedece / El Mondego, que alaba sino apoya, / Porque haciendo en su ocaso primaveras, / Los pastores cantó de sus riveras» (14). A omissão de Rodrigues Lobo dever-se-á talvez ao facto de Jacinto Cordeiro preferir enaltecer os poetas vivos do seu tempo e alargar o espectro já apresentado por Lope de Vega.

²⁰ O poema «Pan i Apolo», inserido na segunda parte da obra com este título (cf. 1644: 35r-52v), assemelha-se aos anteriores na intenção e na concepção, embora, como seria de esperar de Faria e Sousa, nele se verifique o cuidado de dispor os autores por categorias genológicas. Rodrigues Lobo surge a par com Diogo Bernardes no meio literário que lhes diz respeito: «Entre rebaños de torcidos cuernos, / las humildes i rusticas Avenas, / suenan con propiedad, que el Pindo estima, / Lobo en el Lis, Bernardes en el Lima» (45r). No intróito da quarta parte da *Fuente de Aganipe*, Faria e Sousa coroa Lerenos como melhor autor português de élogos rústicas, dando explícita preferência às élogos sobre as novelas (cf. 1646: § 15, 17, 32). É conhecido ainda o juízo menos depreciativo do que lisonjeiro que subjaz à sua despidorada acusação de que Rodrigues Lobo teria plagiado largamente Camões na sua *Primavera* (cf. Silva, 1853: 105-107).

analiticamente a literatura, com base em critérios cronológicos, genológicos, temáticos ou ideológicos, e à informação pragmática não se vincula qualquer interesse crítico ou interpretativo. Visto que a nossa atenção se concentrará na novela pastoril enquanto categoria genológica, deixaremos de parte estes materiais histórico-críticos anteriores ao dealbar da crítica moderna.

Precede os escritos de história e crítica literárias assinados por Teófilo Braga o *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses* (1850-1855), de José Maria da Costa e Silva. O mérito do *Ensaio biográfico-crítico* prende-se, nomeadamente, com a atenção concedida a vários autores que seriam, a partir da lição de Teófilo Braga, remetidos para uma segunda frente da literatura portuguesa, condenados a uma negligência que perduraria durante cerca de um século, e ainda com uma serenidade lúcida que faz vivo contraste com alguns parágrafos de Teófilo. Os artigos de Costa e Silva obedecem, em geral, a um mesmo padrão: esboço biográfico do autor em causa, resenha das suas obras, pareceres críticos sob um prisma que toma em elevada consideração o que se entende ser a craveira estética do período em debate, e, por último, recolha de amostras poéticas ilustrativas.

Para além de Montemayor, a quem é tributado um exíguo capítulo (cf. 1851: 269-286), Costa e Silva detém-se mais ponderadamente nas obras de Fernão Álvares do Oriente, no livro VI (cf. 1852: 193-247), de Francisco Rodrigues Lobo, no livro VIII (cf. 1853: 5-112), e de Manuel Quintano de Vasconcelos, no livro XVII (cf. 1854: 5-56), os primeiros subordinados à «eschola italiana», conforme indica a página de abertura de cada um dos livros, e Vasconcelos à «eschola hespanhola». A ausência de outros novelistas pastoris, não mencionados sequer em verbetes alheios, poderá significar ou que o autor não teve notícia deles ou que simplesmente não os considerou dignos representantes da literatura do seu tempo.

Sem se preocupar com a formulação de laços genológicos entre as obras dos escritores visados, Costa e Silva releva, antes, as suas qualidades intrínsecas. Tributa a Fernão Álvares convictas apologias²¹ e vinca o entusiasmo manifestado pelo autor relativamente a Camões (cf. 1852: 199-200), chegando ao ponto de afirmar que a

²¹ «Esta Obra é escripta em linguagem purissima, correcta, elegante [...]. A sua fabula não é implexa, e os seus nexos se soltam verosimilmente pela marcha natural dos incidentes. Ha nella muita imaginação, muita invenção nos episodios, e historias cheias de interesse» (cf. 1852: 197); «Fernão Alvares do Oriente é um dos nossos melhores Classicos, e um alumno, que faz muita honra á Eschola Italiana; as suas Obras devem ser estudadas pelos que pretendem fallar a nossa lingua com elegancia, e pureza, porque nellas encontrarão muitos modos de dizer graciosos, muitas expressões energicas, e pictorescas» (247).

Lusitânia transformada supera, na sua explícita emulação, a *Arcadia sannazariana* (cf. 246). Às novelas pastoris de Rodrigues Lobo dedica um capítulo autónomo, por as considerar «os melhores, e mais solidos fundamentos da gloria, e reputação deste Poeta» (cf. 1853: 69), contra a tradição que tenderia a secundarizá-las em favor da *Corte na aldeia*. Aponta como predicado distintivo da trilogia, por oposição a Sannazaro, a estrutura aberta e indefinidamente acumulativa (cf. 69-70), e salienta ainda o desequilíbrio introduzido pelo *Desenganado*, resultante do intuito didáctico que lhe imprime uma orientação diferente (cf. 104). Dada a excelência da prosa, Costa e Silva pôde apreciar mesmos os aspectos que, mais tarde, fariam os críticos repelir com tédio estas obras²². Porém, esta secção é ocupada praticamente na íntegra pela transcrição de poesias, acompanhadas de anotações admirativas ou reprovadoras. Cumpre chegar a Manuel Quintano de Vasconcelos para se achar uma visão de conjunto do género, que Costa e Silva esboça a partir de uma perspectiva ibérica, colocando *A paciência constante* na senda de Rodrigues Lobo e Fernão Álvares, mas também de Sannazaro, Montemayor e Lope de Vega (cf. 1854: 6). Elogia-se a clareza prosódica e métrica, bem como a invulgar coesão da novela de Vasconcelos (cf. 6-9).

O desdém de Teófilo Braga marcou a novela pastoril com um labéu de mediocridade que ela nunca mais logrou sacudir. Este género, cujas soluções se aproximam mais da previsibilidade do que propriamente da monotonia²³, cujos empenhos inventivos deslizam amiúde numa intensificação da inverosimilhança que lhe é tão própria, e cujo estilo propende para um exercício de grandiloquência e de agudeza caracteristicamente maneiristas, não poderia senão ter escorrido, como areia estéril, do crivo de Teófilo de Braga, que, no segundo e no terceiro volumes da sua *História da literatura portuguesa*, publicada entre 1909 e 1918, condescendentemente lhe tributa a esmola de uma censura lapidar: «O género pastoral estava em plena degradação pelo requinte do estilo ou preciosismo e pela prolixidade tediosa» (1984a: 285).

Por ironia, apesar de se terem multiplicado, ao longo do século XX, as advertências contra certas parciais críticas de Teófilo Braga, a verdade é que o seu

²² «O grande merecimento destas composições consiste, se não me engano, além da pureza, e elegancia de linguagem, e estylo, em uma multidão de descrições campestres, amenas, pictoescas, e verdadeiramente romanticas de bosques, de prados, de fontes, e de costumes, e festas pastoris, nas suas discussões engenhosas, apaixonadas, e encantadoras, nas variadas, e agradaveis narrações, de que abundam, e sobre tudo nas lindissimas poesias, que nellas se lêem» (70).

²³ Conservemo-nos cientes de que a novidade, que o século XIX prezou tanto, enquanto categoria mais propriamente histórica do que estética, detém uma importância apenas relativa no momento de valorar o trabalho literário de outras épocas (cf. Jauss, 1991: 65-68).

influxo, hiperbólico em vários sentidos, não deixou de condicionar muitas apreciações posteriores, quer de obras singulares, quer de géneros integrais. Entre eles, a novela pastoril não chega sequer a ser resgatada pelos seus representantes de qualidade indesmentível. Na melhor hipótese, sobretudo em atenção ao seu inegável sucesso editorial no passado e à poesia de inspiração camonianiana que a permeia, *A Primavera* de Rodrigues Lobo conquistou um ou outro relance benevolente, mas não por isso menos apreensivo, menos pronto a escutar defeitos. Desta vez, e tal como sugerem as palavras transcritas, o problema era de raiz, residia na própria concepção do género e não no balanço global dos méritos e deméritos dos textos. Mais ainda, o problema situava-se não tanto ao nível dos desajustes miméticos do género como no inconciliável contraste entre os padrões estéticos de inícios de Seiscentos e os que regeram a sensibilidade artística de finais de Oitocentos. Colocando-se a questão nestes termos, e sendo a literatura pastoril «inherently imitative», como, um século antes de Teófilo Braga, já reconhecia Samuel Johnson (*apud* Rosenmeyer, 1969: 4), perde toda a pertinência qualquer discussão em torno das unidades parcelares que são os próprios textos²⁴.

Se autores como Hugo Rennert (1892) ou Marcelino Menéndez Pelayo (1962b), apesar do seu íntimo desapeço pela novela pastoril espanhola, foram capazes de, frisando mas superando tais desnivelamentos estéticos, estudá-la com atenção e com um relativo esforço de equidade e de rigor, será complicado afirmar o mesmo a respeito de Teófilo Braga, em cuja *História da literatura portuguesa* este género narrativo aparece, desde logo, desmembrado, fragmentado a fim de se adaptar às categorias de «literatura renascentista» e «literatura seiscentista»²⁵ – dois rótulos, enfim, cuja disparidade semântica acusa de imediato a sua impropriedade. Mais de uma linhagem literária é sugerida para a novela pastoril, em lugares diferentes e sem um esforço unificador que se cristalize numa proposta satisfatória²⁶. Não se insinua uma sincera tentativa de definição

²⁴ Aliás, há um limite a partir do qual repelir uma obra, ou um conjunto de obras literárias, com base unicamente na sua inclinação para a repetitividade perde todo o nexo, deslizando com subtilidade para a petição de princípio, uma vez que, como assevera Pilar Fernández-Cañadas de Greenwood, toda a arte é ingenuamente convencional e o recurso a convenções não pode ser entendido como equivalente de letargia (cf. 1970: 8-10).

²⁵ Montemayor, as sequelas da *Diana* e Fernão Álvares do Oriente são mencionados no volume *Renascença*, enquanto Rodrigues Lobo, Soto Maior e Vasconcelos figuram no volume *Os seiscentistas*.

²⁶ Claudia Krülls-Hepermann chamou já a atenção para a esterilidade das genealogias literárias quando utilizadas como instrumento exclusivo na abordagem dos textos e dos géneros: «In scarcely a single contribution to the history of the Spanish pastoral novel do we fail to find references to Virgil, Theocritus, Boccaccio, and “of course” Sannazaro. They are connected to partially reconstructed stories, rich in nuance, from Arcadian topoi. Undoubtedly, the history of filiations is now no longer *the* research paradigm within which interpretive perspectives on the various bucolic traditions are developed. Nevertheless, we can avoid only with great difficulty the impression that even today, basic presuppositions about understanding are

da novela pastoril, alicerçada em elementos temáticos, estilísticos, macro-estruturais, ideológicos ou outros²⁷, nem de delimitação de um *corpus* coerente e plausível²⁸. Num certo sentido, estas três grandes linhas de pesquisa estão conectadas, dado que compreender a evolução de um género permite diferenciá-lo de outras categorias colaterais e fixar, de forma diacronicamente fundamentada, os seus atributos caracterizadores, empenho que, por seu turno, assegurará uma circunscrição mais selectiva do *corpus* que o representa.

A *História da literatura portuguesa* de Joaquim Mendes dos Remédios foi editada pela primeira vez em 1898. Em rigor, este volume tem precedência cronológica face aos que constituem a obra homónima teofiliana, se bem que os tenhamos colocado à cabeça da lista, considerando-os o lugar de chegada de uma reflexão que foi sendo desenvolvida desde a década de setenta do século XIX.

O relance panorâmico de Mendes dos Remédios sobre a literatura portuguesa está, à semelhança do de Teófilo Braga, organizado por épocas, no âmbito das quais são contemplados os géneros de maior proeminência. Entre eles não se acha a novela pastoril, conquanto alguns dos seus autores sejam objecto de breve e dispersa menção. Nos parágrafos tributados a Jorge de Montemayor, não se delinea qualquer caracterização do género por ele introduzido na Península Ibérica (cf. 1914: 126), e o único sentido de uma coesão genológica surge insinuado na descendência portuguesa do modelo da *Diana*, na qual se contam Fernão Álvares, Rodrigues Lobo, João Nunes Freire, «além de outros» (126-127), contendo esta angustiante lacuna a informação que mais interessante seria conhecer.

still being taken from the history of filiations. But these are hardly ever explicitly thematized» (1988: 582-583).

²⁷ O que podemos extrair de mais próximo de uma definição é o fragmento seguinte: «Constam estas Novelas quase sempre de um apaixonado pastor, que desabafa as suas ausências em prolixos solilóquios dando largas à exibição dos conceitos culteranistas; recheia estas prosas crivadas de cansados epítetos com elegias e romances recitados junto das fontes; outros pastores intervêm para o consolarem prolongando a prosa, escutando-o as ninfas por detrás dos arvoredos, a confortá-lo, morrendo por fim quando tarde reconhecia que era amado. Produz um enfado esse estilo cheio de mágoas e comparações confundindo-o a prosa e o verso na monotonia da pompa declamatória em contraste com a simulada simplicidade popular da poesia» (1984b: 418). Repare-se como a ironia esconde uma genuína superficialidade e no modo como se aventam, enquanto factores comuns, elementos meramente acessórios.

²⁸ Entre as continuações da *Diana* de Montemayor, incluem-se, inopinadamente, *Las abidas*, de Jerónimo de Arbolanche, e *El prado de Valencia*, de Gaspar Mercader (cf. 1984a: 285). Enfim, no que parece ser uma tentativa de comprovar a fortuna da novela pastoril em Portugal, apontam-se os seguintes títulos, dos quais apenas os dois primeiros se adequam a tal classificação: *Ribeiras do Mondego*, de Elói de Sá Soto Maior, *Paciência constante*, de Manuel Quintano de Vasconcelos, *Academia dos montes e conversações de homens nobres*, de Manuel de Campos, *A Preciosa*, de Sórora Maria do Céu (erradamente atribuída a Violante do Céu), *Auroras de Diana*, de Pedro de Castro y Añaya, *Desmaios de Maio*, de Diogo Ferreira de Figueiroa, e *Cristais da alma*, de Gerardo de Escobar (cf. 1984b: 67).

O nome de Fernão Álvares do Oriente, acompanhado de um lacónico parecer que o dá como discípulo de Sannazaro, surge na secção dedicada ao romance do século XVI, inexplicavelmente no mesmo ponto que Gonçalo Fernandes Trancoso (cf. 202). Já Rodrigues Lobo surge no capítulo sobre a poesia lírica barroca, como isolado exemplo de um remanescente literário da «escola de Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão» e como ponto culminante da literatura bucólica, «o primeiro dos escritores portugueses neste género» (352). Por «género» o autor entende menos uma categoria histórica do que aquilo que hoje designaríamos como modo pastoril, não ficando, aliás, muito claro se se tece o elogio ao ecloguista ou ao novelista. É sintomática a escassa atenção concedida àqueles que continuam a ser os dois novelistas pastoris mais lidos e comentados, e não surpreende verificar que, nos espaços antológicos integrados neste volume, Mendes dos Remédios optou por não apresentar nenhum excerto da *Lusitânia transformada*, de Fernão Álvares, e de Rodrigues Lobo apenas seleccionou cantigas extraídas das éclogas e um trecho da *Corte na aldeia*.

Menos de uma década depois da *História da literatura portuguesa* de Teófilo Braga, Ricardo Jorge (1920) dava à estampa a sua monografia em torno da vida e da obra de Rodrigues Lobo. Movido pelo propósito de valorizar a produção literária do escritor leiriense, Ricardo Jorge confrontou-se com a premente necessidade de proceder a uma reconsideração de determinados géneros secularmente malquistos, entre os quais a novela pastoril. É justo conceder a este erudito um lugar de destaque, pela forma despreconceituosa e responsável como, pela primeira vez, abordou de forma extensiva o género, procurando traçar com consciência crítica a sua precedência literária²⁹, desenhar-lhe um perfil reconhecível sem incorrer em sarcasmos³⁰, e definir-lhe, se não um *corpus* exaustivo, ao menos um pano de fundo consistente e substancial, no qual avultam, para

²⁹ São apontadas numerosas hipóteses, que, na realidade, e como o próprio Ricardo Jorge dá a entender, não se excluem mutuamente: a influência italiana de Boccaccio e, acima de tudo, Sannazaro; a tradição autóctone das cantigas medievais, das *serranillas* e do teatro enciniano e vicentino; as éclogas de Garcilaso, de Sá de Miranda, de Bernardim Ribeiro e de Cristóvão Falcão; o crescente hibridismo dos livros de cavalarias; a incarácterística e problemática *Menina e moça* (cf. 202-208). Todos estes elementos haviam já sido estudados, em *Orígenes de la novela* (1905-1915), por Menéndez Pelayo, autor recorrentemente citado por Ricardo Jorge e que vai pesquisar as origens do género em tempos ainda mais remotos, apontando como marcos indirectos mas iniludíveis Teócrito e Virgílio (cf. 1962b: 186-204).

³⁰ «A novela pastoral era um romance idealista da vida aldeã, figurada na idade de ouro: pastores de surrão e cajado, pastoras de vasquinha e beatilha, tecem e destecem intrigas de amores; lutam os corações na palpação contínua do frenesí erótico, sempre no tom da ternura, da melancolia, da saudade, e dos zelos, sem se desmandarem em vias de facto carnis ou sangrentas; ali não entra licenciosidade, porque o amor só reina platónicamente, nem há outra tragédia senão a da paixão amarga e triste dos malogrados, que desandam às vezes em orates; o cenário é o da paisagem silvestre com a camparsaria dos rebanhos da pastura; os episódios são as lutas e as justas pastoris; as vozes das personagens a da prosa meliflua, entremeada de versos de toda a casta» (201-202).

além da *Diana*, da trilogia pastoril de Rodrigues Lobo e dos títulos mais importantes da novela pastoril espanhola, francesa e inglesa, a *Lusitânia transformada* (Lisboa, 1607), de Fernão Álvares do Oriente, as *Ribeiras do Mondego* (Lisboa, 1623), de Elói de Sá Soto Maior, e os *Campos Elísios* (Porto, 1626), de João Nunes Freire (cf. 1920: 210-211), expurgando o rol incriterioso de Teófilo Braga, mas deixando de fora a *Paciência constante* (Lisboa, 1622), de Manuel Quintano de Vasconcelos, que nele já se encontrava. A Ricardo Jorge devemos o primeiro ensaio fiável (pioneiro a diversos títulos) de um estudo mais vasto acerca da novela pastoril portuguesa, integrada num panorama ibérico onde a justiça estética não esbarra nos tropeços do nacionalismo, da exaltação sentimentalista ou da especulação.

Em *Portuguese Literature*, de Aubrey Bell, obra publicada em 1922, não se encontra um espaço autónomo reservado à novela pastoril ou a outros géneros novelescos. Existe, todavia, um capítulo intitulado «Prosadores quinhentistas», onde cabem os livros de viagens, a prosa científica, os tratados de filosofia moral, os contos de Gonçalo Fernandes Trancoso e ainda o *Palmeirim de Inglaterra*, juntamente com a sua progénie (cf. 1971: 287-310). Na ausência de uma secção dedicada aos prosadores de Seiscentos, alguns autores de novelas pastoris são objecto de parcas observações no âmbito do capítulo «Poetas líricos e bucólicos» (cf. 169-201), salientando-se a sua dupla veia poética e prosística. É o caso de Montemayor (cf. 195-197), Fernão Álvares (cf. 197-198), Soto Maior (cf. 198-199) e Rodrigues Lobo (cf. 199-201). Os sucintos comentários de Bell alusivos às novelas pastoris mencionadas surpreendem pela nova perspectiva que propõem, abandonando, por um momento, a larga tradição que, desde Teófilo Braga até à década de setenta do século XX, insistiria em hipertrofiar a *Primavera*, em detrimento das restantes novelas. Acerca da *Lusitânia transformada*, escreve Bell que «[o]s trechos de prosa, se bem que falhos de pensamento, são melífluos e claros», e que os versos conseguem mesmo rivalizar com os de Camões «em harmonia e fluência transparente» (197). Por outro lado, é da responsabilidade de Bell o primeiro elogio que a crítica moderna votou ao autor das *Ribeiras do Mondego*, talvez tendo ainda em mente a sua antologia de poesias ao divino, o *Jardim do Céu* (Lisboa, 1607): «tem talvez mais intimidade com os santos do que com as musas; mas algumas das suas poesias não são destituídas de mérito» (198-199). Já *A Primavera* e *O pastor peregrino* recebem menor benevolência, ao mesmo tempo que *O desenganado* se vê insuspeitadamente reabilitado, devido ao seu maior dinamismo narrativo (cf. 199-200).

Ainda na primeira metade do século XX, Hernâni Cidade e Fidelino de Figueiredo apresentaram, respectivamente, *Lições sobre a cultura e a literatura portuguesas* (1933) e *Literatura portuguesa. Desenvolvimento histórico das origens à actualidade* (1941). Quer no plano da apreciação global do género, quer, em particular, ao nível do exame crítico das obras que o constituem, nenhum dos dois estudos apresenta inovações qualitativas, se bem que ambos revelem uma importante alteração quantitativa: ainda que a trilogia de Rodrigues Lobo, seguida pela novela de Fernão Álvares, continue a ocupar o lugar cimeiro, o tom adoptado pelos dois estudiosos é consideravelmente mais moderado, tanto nos louvores como nas censuras.

Hernâni Cidade tenta uma definição da novela pastoril, sumariando alguns dos seus atributos mais frequentes, colhidos na paradigmática trilogia da *Primavera*: o amor de laivos platónicos, o emaranhado das narrativas intercalares, a cerrada dialéctica sentimental, a exploração do maravilhoso, a combinação de prosa e poesia, e o deliberado irrealismo (cf. 1968: 515-516). Neste último ponto insiste com particular afinco³¹. No que concerne ao *corpus* de novelas pastoris portuguesas, são enunciados os mesmos títulos que se encontravam no estudo de Ricardo Jorge, ou seja, a *Lusitânia transformada*, a trilogia da *Primavera*, as *Ribeiras do Mondego* e os *Campos Elísios*, qualificando-se estas duas últimas obras como «já degeneradas» (514).

Fidelino de Figueiredo, ao contrário de Ricardo Jorge, não esquissa o contexto ibérico em que foram criadas as novelas pastoris portuguesas, mas considera oportunamente a sua pertença a um filão novelístico cujos seccionamentos internos, em vez de geográficos, são genológicos. Deste modo, engloba a novela pastoril num conjunto mais vasto, que abarca a produção novelística de 1580 a 1756, no seio do qual enfileira igualmente a narrativa de cavalarias, a alegórica, a sentimental e a picaresca (cf. 1960: 252). A caracterização que apresenta da novela pastoril é similar à já proposta por Hernâni Cidade, ressaltando a rarefacção do enredo, as intercalações narrativas, a falta de realismo e a estrutura prosimétrica. Não é de modo algum irrelevante ou arbitraria a insistência com que estes dois estudiosos se referem à flagrante carência de realismo destes textos, visto que, ao apontarem-na, sem parcialidades críticas, entre os elementos definidores do

³¹ «O romance, dêste modo, fica a perder de vista da realidade, todo integrado na época formalista, não como uma criação do artifício verbalístico, mas como uma sublimação e também como um esvaimento, em dialéctica de galantes e em endechas sentimentais, do erotismo fundamental que o género disfarça. Realidade moral, portanto, afogada sob as formas criadas pela *convenção*, em perfeita conformidade com as tendências que definem o século – e em satisfação à perpétua necessidade de evasão da realidade pelos caminhos do sonho» (516).

gênero e não como uma deformidade estilística própria de um ou de outro texto, estão a contribuir para o seu melhor entendimento, para a abolição de um preconceito analítico cuja difusão data da mesma época em que as novelas foram concebidas³². Por último, Fidelino de Figueiredo torna a anexar ao *corpus* das novelas pastoris já mencionadas por Hernâni Cidade os *Desmaios de Maio em sombras do Mondego* (Vila Viçosa, 1635), de Diogo Ferreira de Figueiroa (cf. 255).

Entre o estudo de Cidade e o de Figueiredo, foram divulgadas, em datas bastante próximas, duas monografias da autoria de Alberto Xavier: *O romance. Alguns aspectos da sua evolução na literatura europeia* (1934) e *O romance no século XVII* (1938).

Na primeira, reserva-se um extenso capítulo à novela pastoril (cf. 1934: 141-252), se bem que a *Diana* de Montemayor acabe por monopolizar quase todo o espaço, curiosamente como ponto de chegada e não como ponto de partida de um gênero que se revelaria consideravelmente prolífico. Postulado essencial para o autor é a espécie de falácia pastoril, que exprime um desejo de fuga intemporalmente característico do ser humano, mediante todas as concretizações possíveis do modo pastoril (cf. 146). Tal asserção seria mais tarde reiterada a partir de Renato Poggioli (cf. 1975: 1-2). Outro elemento imprescindível é o amor, que constitui «o móbil das acções dos heróis, a lei suprema, o único fundamento de vida para êsses pastores de convenção» (1934: 148). Entra-se, pois, no domínio da explicação tematológica do gênero. Alberto Xavier esboça uma cronologia da novela pastoril, que arranca com o *Ameto* de Boccaccio e que, através da *Arcadia* sannazariana e eventualmente do hibridismo sugestivo da *Menina e moça*, culmina em Montemayor, naqueles que o autor considera serem os três vértices fundamentais da pastoral renascentista (cf. 190). Visando-se um contexto europeu, conclui-se este percurso com o último grande lampejo que foi a *Astrée* (Paris, 1607-1628), de Honoré d'Urfé. A novela pastoril portuguesa encontra-se, pois, submetida a um confinamento que, até por razões linguísticas, impossibilita a sua concorrência com outros exemplares do mesmo gênero cuja repercussão internacional foi muito superior.

³² Cristina Castillo Martínez (2005b) recolheu e analisou as censuras comumente formuladas, durante os séculos XVI e XVII, contra a novela pastoril e outra literatura de entretenimento, em particular pelos moralistas e religiosos, que se aferravam aos maus exemplos de conduta e à glorificação das paixões terrenas presentes nestas obras, e pelos humanistas, que, sem deixarem de ser sensíveis a tais questões, salientavam ainda a sua falta de verosimilhança. Rogelio Miñana (2002) abordou a questão da verosimilhança na *Diana*, na *Galatea* e no episódio dos pastores no *Quijote*, propondo a aplicação do conceito horaciano de decoro à dinâmica existente, não entre um texto e uma realidade empírica que, logo à partida, não lhe serviu de referente, mas entre esse texto e a tradição que o precede e configura – um decoro puramente estético e intertextual.

Em *O romance no século XVII*, o mesmo autor propõe uma análise de três dos géneros romanescos que alcançaram maior visibilidade neste período: as «pastorais romanescas», os «romances realistas e de costumes» e o «romance moral». Retomando várias das linhas apresentadas no trabalho anterior, e reafirmando o estatuto arquetípico dos textos de Boccaccio, Sannazaro e Montemayor, o vasto capítulo dedicado à novela pastoril foca, acima de tudo, a trilogia da *Primavera* e a *Astrée*, ambas dadas como herdeiras literárias da *Diana*. Numa concisa resenha de novelas pastoris europeias, Rodrigues Lobo e Fernão Álvares do Oriente – inexplicavelmente acusado de plagiar Sannazaro (cf. 1938: 28-29) – são os únicos autores portugueses a figurar a par de Montemayor. Justificar-se-ia uma maior atenção ao panorama português, já que, neste «torneio internacional» da narrativa pastoril, foram dois portugueses, Montemayor e Rodrigues Lobo, que «levaram a palma» (21). Não deixa de ser desconcertante a ambiguidade nunca resolvida entre o elogio efusivo e os comentários depreciativos a respeito do carácter «piegas» destas obras (29) ou da sua monotonia frouxa e desconexa (cf. 35) – hesitação que supomos instigada pela simultaneidade de um desinteresse pelo género em si e um apreço por determinados textos em particular.

Consideravelmente mais próxima de nós no tempo e nas idiosincrasias, a *História da literatura portuguesa* de António José Saraiva e de Óscar Lopes, pela primeira vez publicada em 1955, continua a representar, desde a sua primeira edição e ao longo das várias revisões e adendas a que foi submetida, um manual de referência para o investigador hodierno de literatura portuguesa, até pelos frutuótos desacordos que pode suscitar. O espaço que nela é concedido à novela pastoril foi sendo objecto de algumas alterações, que, por se nos afigurarem inócuas, nos dispensaremos de referir. Integra o capítulo sobre Rodrigues Lobo um diminuto apartado dedicado à narrativa pastoril, que se intitula, significativamente, «O bucolismo em Fernão Álvares do Oriente e em Rodrigues Lobo» (cf. 2005: 398-403), onde são objecto de uma muito parca discussão a *Lusitânia transformada*, a trilogia pastoril da *Primavera* e algumas éclogas de Rodrigues Lobo. Em traços gerais, o parecer dos autores não é eufórico, sobretudo no que respeita à obra de Fernão Álvares: «A parte narrativa do livro não tem qualquer interesse como acção novelesca, apesar da nota de variedade introduzida mediante um episódio cavaleiresco. A parte versificada revela uma imitação, sem originalidade, de Camões. [...] No entanto, sob o ponto de vista da correcção sintáctica e da limpidez de expressão, Fernão Álvares, aliás apologeta da língua portuguesa, oferece páginas modelares» (399). A *Primavera*, não obstante o seu elevado grau de complexidade e a sua reveladora

evolução interna, é brindada com um comentário ainda mais sucinto do que aquele que, poucas páginas antes, merece a *Corte na aldeia*. Em jeito de conclusão, são designadas, mas não discutidas, aquelas novelas que assinalam «[a] exaustão desse híbrido tão apreciado que foi a novela pastoril» (402): as *Ribeiras do Mondego*, os *Campos Elísios* e os *Desmaios de Maio em sombras do Mondego*. *A paciência constante*, de Vasconcelos, omitida neste parágrafo, consta, no entanto, na lista bibliográfica apresentada no final do capítulo «Poesia cultista e conceptista» (cf. 485).

Uma vez examinada a conflitualidade que envolve a novela pastoril portuguesa em termos de recepção crítica, seria oportuno ponderar o trabalho positivo que em torno dela, com vagar mas de forma persistente, se tem concretizado.

Consensualmente superlativada, a trilogia da *Primavera* foi, sem dúvida alguma, a novela pastoril nacional que alcançou um sucesso mais imediato, mais amplo e mais duradouro. Ao contrário das restantes obras, a de Rodrigues Lobo obteve um considerável êxito editorial, mormente o primeiro livro, que foi alvo de várias edições desde o século XVII: em 1601, 1608, 1619, 1650, 1670, 1722, 1723, 1774 e 1888, afora outras edições de que se tem notícia mas das quais não sobreviveram exemplares (cf. Pires, 2003: 33-34). *O pastor peregrino* foi reeditado em 1618, 1651, 1670, 1721, 1723, 1724 e 1888 (cf. Pires, 2004: 19-20), e *O desenganado* em 1651, 1670, 1721, 1723, 1774 e 1889 (cf. Pires, 2007: 21). No decurso do século XX, nenhum dos volumes da trilogia tornou a ser editado.

As restantes novelas auferiram um sucesso muito mais efémero, se é que o lograram nalgum tempo. A *Lusitânia transformada* teve uma reedição setecentista, em 1781, enquanto *A paciência constante*, as *Ribeiras do Mondego* e *Os Campos Elísios* só no século XX foram considerados dignos de uma segunda edição. A novela de Soto Maior foi a primeira a receber estas honras, na edição diplomática de Martinho da Fonseca, publicada em 1932, de tiragem limitada e hoje de acesso não muito fácil. Porventura será este o motivo pelo qual quase todas as Histórias da Literatura que referimos fazem menção do autor e das suas *Ribeiras do Mondego*. Cerca de meio século mais tarde, António Cirurgião levou a cabo as reedições da *Lusitânia transformada* (1985), da *Paciência constante* (1994) e dos *Campos Elísios* (1996), acompanhadas de generosos estudos introdutórios. Por último, a trilogia pastoril de Francisco Rodrigues Lobo foi editada uma vez mais, já no nosso século, por Maria Lucília Gonçalves Pires, em 2001, 2003 e 2004, ficando finalmente assegurado o requisito imprescindível para uma recuperação e hipotética reavaliação deste género literário.

Somente vários anos após do outro lado da fronteira se haver procedido à reedição moderna das novelas pastoris espanholas mais significativas e de terem surgido os notáveis estudos monográficos de Juan Bautista Avallé-Arce (1959) e de Francisco López Estrada (1974)³³, as novelas portuguesas começaram, por fim, a despertar o interesse da investigação científica e a ser visitadas de forma cada vez mais assídua. A exceção, como sempre, foi a trilogia da *Primavera*, abordada em algumas dissertações académicas ainda durante a década de 50: *Relações amorosas da novela pastoril de Francisco Rodrigues Lobo*, de Fernanda Rodrigues (1957), *Fontes da novelística de Rodrigues Lobo*, de Maria de Lourdes Andrada (1958), e *Itinerário poético de Francisco Rodrigues Lobo*, de Maria de Lourdes Belchior (1959). No entanto, um longo silêncio se seguiu, até sair, em 1976, o importante estudo de António Cirurgião em torno da vida e da obra de Fernão Álvares do Oriente. Pelos anos em que Cirurgião apresentava as suas edições de algumas das obras menos conhecidas, a trilogia tornou a ser alvo de estudos académicos, com *A temática maneirista e barroca na novela pastoril de Rodrigues Lobo. As personagens d'O Desenganado e as raízes do desengano*, de Manuel José Leão (1992), e *Metamorfoses do espelho. O estatuto do protagonista e a lógica da representação ficcional na trilogia de Rodrigues Lobo*, de Paulo Silva Pereira (1996). As investigações bio-bibliográficas acerca de Francisco Rodrigues Lobo ganharam, em 2008, um avultado contributo, com *Rodrigues Lobo, os Vila Real e a estratégia da dissimulatio*, de Selma Pousão-Smith. Em 1999, foi publicada a tese de doutoramento de Roberto Mulinacci, intitulada *Do palimpsesto ao texto. A novela pastoril portuguesa*, que constitui o primeiro e único estudo no qual as novelas pastoris portuguesas são abordadas no seu complexo conjunto, em pé de igualdade e sob uma multiplicidade de perspectivas, convergentes num esforço unificador e descritivo sem precedentes, fundamentado em diversos parâmetros temáticos, ideológicos e epistemológicos. Entre outros débitos que contraímos relativamente ao trabalho pioneiro de Mulinacci, encontra-se, em parte, a fixação do *corpus* de obras que iremos considerar no presente estudo, ao qual, todavia, não deixam de ser devidos alguns considerandos.

³³ Pela sua argúcia, abrangência e riqueza informativa, assim como pelo efeito de complementaridade que propiciam, colocamos em destaque estes estudos, mas poderíamos acompanhá-los das monografias assinadas por Mia Gerhardt (1950), José Siles Artés (1972) e Amadeu Solé-Leris (1980).

CONSTITUIÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO *CORPUS*

Motivadas justamente pela grande dificuldade em obter uma definição inequívoca e unânime da novela pastoril, persistem dissensões no momento de fixar o *corpus* de textos aos quais se adequa tal classificação, até por não serem raras as narrativas que reivindicam certos *topoi* que nos acostumámos a encarar como distintivos das novelas pastoris. Nessas situações, é comum optar-se por incluí-las numa listagem que apenas vem acentuar mais visivelmente a impropriedade, por vezes redutora, dessa suposta filiação genológica. Algo semelhante ocorre com outros géneros literários deste período, entre os quais a epopeia, e talvez se trate de um mal menor, visto que, na ausência de tais classificações abusivas, vários textos dos séculos XVI e XVII, precisamente devido à sua complexidade, se veriam condenados a uma marginalidade que porventura lhes custaria o esquecimento.

Francisco López Estrada, Javier Huerta Calvo e Víctor Infantes elaboraram uma *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española* (1984), na qual coligiram os títulos de todas as obras ibéricas que correspondem inquestionavelmente a novelas pastoris e ainda os daquelas que apresentam alguma afinidade com este género³⁴. Neste elenco, figuram todas as novelas portuguesas que consideraremos no presente estudo, o que se compreende atendendo a que este género foi cultivado em Portugal estritamente durante o período da União Ibérica. Cristina Castillo Martínez, na sua *Antología de los libros de pastores*, reduz essa lista ao essencial, ou seja, recupera o *corpus* analisado por Avalle-Arce, enriquecendo-o com meia dezena de títulos, entretanto descobertos (cf. 2005a: XVI). Referimos o panorama espanhol, por um lado, porque é inegável a estreita relação entre as novelas pastoris portuguesas e as espanholas, e, por outro, porque do cruzamento entre o *corpus* apresentado por Mulinacci e o listado por López Estrada extraímos a nossa proposta, que constitui, em simultâneo, um alargamento e um afunilamento da tradição.

³⁴ Escreve Cristina Castillo Martínez: «La *Bibliografía* resulta de gran utilidad en cuanto que su objetivo es recabar toda la información publicada sobre el tema, pero el lector puede caer en la tentación de establecer un *corpus* a partir de la bibliografía primaria señalada, cuando, en realidad, de los casi cincuenta títulos que se enumeran, apenas treinta se pueden considerar propiamente libros de pastores» (2005a: XIII-XIV).

Em primeira instância, tomamos como marco fundador do género em Portugal a publicação da *Primavera*, em 1601. Excluimos do *corpus* das novelas pastoris portuguesas a *Diana* de Jorge de Montemayor, por entendermos que, se o critério linguístico não é suficiente para tachar a nacionalidade de uma obra literária, outros elementos, intrínsecos ao texto ou relativos ao ambiente cultural em que ele foi produzido, compensam essa margem de dúvida³⁵. Não negamos, contudo, que este quesito, aqui provisoriamente resolvido por motivos de ordem prática, seja bastante delicado e complexo, e a assunção da pertença desta obra à literatura espanhola não invalida que ela continue a figurar nas Histórias da Literatura Portuguesa, frisando-se, assim, também a sua parcela de portugalidade, que pode residir nos pontuais lusismos (cf. Moreno Báez, 1955: L-LVII), nas afinidades (vagas e sempre discutíveis) com a *Menina e moça* de Bernardim (cf. Gerhardt, 1950: 175-176; López Estrada, 1970: LXI; Carrasco González, 1999: 333-334), na fugaz alusão a Coimbra (cf. Cidade, 1968: 401) ou em certo inefável saudosismo que alegadamente a percorre (cf. Xavier, 1934: 205; López Estrada, 1970: LXXIII).

Deixando de parte as conhecidas simpatias espanholas do autor, não se deve minimizar o facto de o livro ir dedicado ao valenciano Don Juan Castella de Vilanova, em cuja casa e sob cuja alçada permaneceu Montemayor enquanto preparava ou concluía a redacção da *Diana* (cf. Alonso Cortés, 1933: 196). Ainda esta casualidade seria desprezável, se o dedicatário houvesse sido eleito com base em motivações alheias à obra em si, o que não se verifica, uma vez que a narrativa situa geograficamente a ficção junto ao rio Esla, detalhe que remete o crítico para o período da vida de Montemayor decorrido em Espanha. Os receptores mais imediatos do texto serão, pois, elementos do círculo

³⁵ *La Diana* foi uma das muitas obras que deram azo a intermináveis controvérsias em torno da questão da identidade nacional da literatura assinada por autores portugueses bilingues. Nas Histórias da Literatura supracitadas, Montemayor é invariavelmente referido, mas, apesar de se afirmar a sua inspiração lusa, em geral, assume-se a maior pertinência de adscrever *La Diana* às Letras espanholas. Transpor para a obra literária a nacionalidade oficial do seu criador tem autorizado espoliações inaceitáveis, mas não constitui um critério pior do que o linguístico, quando tomado por si só. Fidelino de Figueiredo procurou equacionar os vários dados da questão: «literatura es la expresión artística de un espíritu nacional en una lengua nacional. La nacionalidad literaria tiene, pues, dos fundamentos esenciales, la patria y la lengua, y un hito dominante, la emoción de arte. La patria da la materia, con su unidad moral, sus problemas internos y de relación, su inquietud; la lengua da la forma, el instrumento de expresión. Puede un espíritu nacional expresarse en lengua no nacional, como es el caso de portugueses y españoles que se expresaron en latín, griego, hebreo y en las lenguas fronterizas, pero en este caso, incluso quando haya realización artística, tenemos literatura portuguesa y española, si bien como expresión y comunicación. Serán zonas anexas o subregiones» (1971: 20). O distanciamento proporcionado pela deslocação do fenómeno do bilinguismo para outras línguas (aliás de valor comunicativo universal no espaço literário, o que lhes confere um estatuto ligeiramente distinto) não ilude a inexistência de fórmulas definitivas, sugerindo a obrigatoriedade de examinar as circunstâncias de cada caso.

social e literário com quem Montemayor conviveu e que, a fazer fé nas suas asseverações de que tais casos «verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril» (2008: 108), se espelhariam nas personagens que contracenam nesta presumível narrativa *en clave* (cf. Alonso Cortés, 1933; García Abad, 1965; Jean Subirats, 1968). Estimamos, enfim, que os ingredientes lusitanos utilizados na receita de sucesso que foi a *Diana* se revelam secundários quando os confrontamos com os grandes incentivos à sua concepção, e a língua, sem constituir o argumento nevrálgico, apenas o vem corroborar.

Em contrapartida, recuperaremos três obras não contempladas por nenhum dos autores que convocámos, muito provavelmente dado o facto de se encontrarem redigidas em castelhano. São estas novelas as *Prosas y versos del pastor de Clenarda* (Madrid, 1622), de Miguel Botelho de Carvalho, e as duas partes da *Esperança enganada* (Coimbra, 1624 e 1629), de Manuel Fernandes Raia³⁶. Não discernimos uma razão aceitável para a omissão ou a secundarização destas duas novelas. Seja qual for o sustentáculo argumentativo de tal exclusão, o seu efeito prático resultará sempre o mesmo e sempre funesto: que, perante obras destituídas do poder de maravilhamento estético detido pela *Diana*, nem os críticos portugueses nem os espanhóis se ocuparão delas, invertendo o pretexto utilizado para reclamarem a novela de Montemayor.

Tendo em vista esta resolução, poderá parecer menos justificável a não inclusão da *Diana* no *corpus*, embora o idioma não represente a nossa motivação primacial. É certo que, durante o período da Monarquia Dual, numerosos foram os portugueses que escreveram em castelhano, sobretudo visando uma mais ampla divulgação. No entanto, este seria um frouxo critério para distinguir a escolha linguística de Montemayor da dos novelistas ulteriores, já que a prática instituída de versejar em castelhano remonta, pelo menos, ao século XV, conforme ilustra o *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende (Almeirim e Lisboa, 1516); durante a União Ibérica, verificou-se uma alteração quantitativa e não qualitativa deste hábito, então fomentado por razões de índole política, social e cultural.

Numa tentativa de harmonizar ambas as feições nacionais da *Diana* e também ambas as nossas opções, julgamos mais sensato abandonar o dilema em torno da sua nacionalidade, talvez privado de soluções concludentes, propondo, antes, a sua classificação como texto fundamentalmente ibérico (à semelhança do *Amadís de Gaula*,

³⁶ Sem razão aparente, Castillo Martínez (2008) erradica do seu inventário textual, e, por consequência, da sua antologia, a novela de Fernandes Raia, mas conserva a de Botelho.

mas sem disputas de autoria), a partir do qual surge um género novelístico também ele ibérico, artificial mas funcionalmente ramificado numa linhagem portuguesa e numa espanhola.

Servir-nos-ão, portanto, de objecto de reflexão as seguintes novelas, por ordem cronológica de publicação:

A Primavera (Lisboa, 1601), de Francisco Rodrigues Lobo;

Lusitânia transformada (Lisboa, 1607), de Fernão Álvares do Oriente;

O pastor peregrino (Lisboa, 1608), de Francisco Rodrigues Lobo;

O desenganado (Lisboa, 1614), de Francisco Rodrigues Lobo;

Prosas y versos del pastor de Clenarda (Madrid, 1622), de Miguel Botelho de Carvalho;

A paciência constante (Lisboa, 1622), de Manuel Quintano de Vasconcelos;

Ribeiras do Mondego (Lisboa, 1623), de Elói de Sá Soto Maior;

Esperança enganada (Coimbra, 1624), de Manuel Fernandes Raia;

Os Campos Elísios (Porto, 1626), de João Nunes Freire;

Segunda parte de la esperanza enganada (Coimbra, 1629), de Manuel Fernandes Raia.

TRAÇOS UNIFICADORES DA NOVELA PASTORIL EM PORTUGAL

Um dos aspectos mais interessantes da novela pastoril portuguesa prende-se com a conjuntura epocal em que foi produzida. Poderá surpreender a fugaz aparição da novela pastoril em Portugal, atendendo à proximidade cultural entre o nosso país e a Espanha, onde o género floresceu. A vida da novela pastoril portuguesa recobre três décadas apenas. Em 1601, quando *A Primavera* chegou às mãos do público, já em Espanha haviam sido publicadas e aclamadas as mais relevantes novelas pastoris³⁷ e já o género entrava,

³⁷ Temos em mente as *Dianas* de Jorge de Montemayor, de Alonso Pérez (Valencia, 1563) e de Gaspar Gil Polo (Valencia, 1564), *El pastor de Fílida* (Madrid, 1582), de Luis Gálvez de Montalvo, *La Galatea* (Alcalá de Henares, 1585), de Miguel de Cervantes, *Arcadia* (Madrid, 1598), de Lope de Vega, e *El prado de Valencia* (Valencia, 1600), de Gaspar Mercader.

se não numa fase de exaurimento, pelo menos numa fase de lento mas irreversível declínio. Por outro lado, depois da *Segunda parte de la esperanza engañada*, que, em 1629, marca o fim do género aquém-fronteiras, outras duas novelas pastoris saíram ainda dos prelos, assinadas por autores espanhóis³⁸.

É impossível não fazer reparo do curioso facto de que todas as novelas pastoris portuguesas foram editadas e, com um elevado grau de probabilidade, integralmente redigidas durante o período da Monarquia Dual. Estimamos por demais óbvio o motivo da intensificação do interesse por este género após 1580, dado o triunfante sucesso por ele obtido entre o público e os autores espanhóis. Podemos supor com um razoável nível de segurança que a *Diana* terá sido conhecida pelos portugueses antes da União Ibérica. Aliás, seria até mais fácil o acesso ao texto antes de 1580, não apenas dada a espantosa frequência das reedições quinhentistas da obra, mas ainda porque, havendo sido poupada pelos índices expurgatórios espanhóis de 1559 e de 1583, que condenaram praticamente todos os escritos de índole religiosa de Montemayor (cf. Rallo Gruss, 2008: 18), e pelo índice português de 1564³⁹, a sua leitura viria a ser interdita pelo índice inquisitorial luso de 1581, juntamente com toda a restante obra do autor, inexplicável proscrição que se manteve até 1624, ano em que saiu uma reedição dos prelos lisboetas de Lourenço Craesbeeck, em cujo prólogo se atribui o facto a intrigas pessoais e poéticas (cf. López Estrada, 1970: XLV-XLVI).

O que assombra, assim, não é tanto a redobrada atenção que o género recebeu em Portugal após a União Ibérica, mas muito mais a tardança que se registou até que essa atenção se manifestasse activamente, com a publicação da *Primavera*⁴⁰. Resulta pouco convincente o argumento de que os autores portugueses procuraram responder às

³⁸ *Los pastores del Bétis* (Trani, 1633), de Gonzalo Saavedra, e *Vigilia y octavario de San Juan Bautista* (Zaragoza, 1679), de Ana Francisca Abarca de Bolea.

³⁹ Justamente no ano seguinte, 1565, saiu da casa editorial de Francisco Grapheo, em Lisboa, a primeira edição portuguesa da *Diana*, que foi também a única no século XVI. Através desta ou de uma das múltiplas edições espanholas, travou conhecimento com a novela de Montemayor o eborense André de Resende, que terá vertido para latim uma canção nela inserta (cf. López Estrada, 2001: 153-154) – uma pequena chispa reveladora do entusiasmo português pela obra, encontrada onde seria menos previsível.

⁴⁰ Sabemos que, durante o lapso cronológico entre 1580 e 1601, nenhum autor português publicou novelas pastoris, nem temos notícia de que hajam corrido textos deste género em suporte manuscrito. Mesmo no que se refere à publicação de novelas espanholas em território português, o panorama com que nos confrontamos é bastante pobre: não se verificou, neste intervalo, nenhuma reedição nacional da *Diana*, devido à interdição já referida, nenhuma das novelas de Alonso Pérez, Gil Polo, Cervantes e Lope de Vega, segundo o catálogo de Alexander Wilkinson (2010), que abrange todas as publicações ibéricas anteriores a 1601, sem excluir aquelas de que não sobrou mais do que a mera menção. Apenas constitui excepção *El pastor de Fílida*, de Gálvez de Montalvo, editado por Belchior Rodrigues, em Lisboa, no ano de 1589, o que comprova a insuspeitada popularidade de que então gozou. Tenha-se em consideração, porém, que, para os leitores portugueses, a existência de exemplares castelhanos bastaria para colmatar tal lacuna editorial, sendo tais livros de folgada leitura e fácil obtenção.

demandas do público espanhol, atendendo a que, nesse caso, haveriam escolhido preferentemente o castelhano como língua literária (o que apenas ocorreu em duas situações). Também não teria cabimento alicerçar esta presunção na inexistência de novelas pastoris escritas em português após 1640, visto que muito antes desta data o interesse em relação ao género se apagara entre os escritores nacionais e quase se desvanecera por completo entre os espanhóis.

À luz destas constatações, parece pouco viável relacionar de forma directa ou exclusiva a efémera presença da novela pastoril na nossa literatura com a situação política e cultural promovida pela União Ibérica. E não há dúvidas de que a nacionalidade portuguesa do autor da primeira novela pastoril peninsular vem confundir significativamente os dados e a sua interpretação. De novo insistimos no despropósito de atribuir o monopólio deste género novelesco a uma ou a outra literatura, advogando, em alternativa, a favor do seu estatuto fundamentalmente ibérico e, se desejarmos situá-lo historicamente, filipino, com tudo o que este adjectivo comporta de uberdade e de circunscrição, de experimentalismo e de convencionalidade, de permanência e de metamorfose.

Foi necessário decorrerem aproximadamente quatro décadas sobre a primeira edição da *Diana* para que no nosso país comesçassem a sentir-se as suas repercussões criativas. E, se Fernão Álvares se declara correligionário da tradição sannazariana⁴¹, Rodrigues Lobo alude de forma explícita à novela de Jorge de Montemayor, no seio da própria trama narrativa (cf. 2003: 204), e revela familiaridade com as novelas de Gaspar Gil Polo e de Cervantes. Na verdade, *A Primavera* e a *Lusitânia transformada* instauram dois modelos novelescos diversos: o primeiro exuberante na sua intrincada teia narrativa e nos seus desequilíbrios estruturais, comprometido com a exploração de casos exemplares e com o urdimento de uma ideologia amorosa; o segundo mais homogéneo, propenso a usufruir dos recursos da alegoria moral e pedagogicamente vocacionado. Rodrigues Lobo foi, ainda assim, o principal responsável pela derivação portuguesa do pastoralismo ibérico, e o seu esmagador sucesso junto do público e do prelo poderá ter inspirado os novelistas posteriores, contribuindo, desse modo, para a considerável

⁴¹ Felício «repastou um tempo suas ovelhas [...] na fértil Arcádia, ribeiras do famoso Erimanto [...]. E como ãa menã levasse ao campo a manada [...], encontrou acaso aquela fruta (único depósito do celebrado Menalo) com que ornou Sincero um ramo altíssimo, depois que com ela fez, cantando, abalar os montes e deter o curso das figitivas [sic] ágoas, que mereceram participar do som divino, que naquele lugar algum tempo lh'escutaram. Do tronco antigo recolheu Felício a rústica sanfonha de Sincero, e, tornando-se com ela à pátria Lusitânia, canta nesta sua *Lusitânia transformada* glórias a Deus e as leis tiránicas do mundo» (Oriente, 1985: 21).

homogeneidade com que o género nos brinda, sobretudo quando confrontado com a linhagem colateral espanhola. Procuraremos, agora, debater alguns dos aspectos dessa uniformidade.

A novela pastoril portuguesa aposta, em todos os planos, na complicação, no excesso e, por vezes, na maravilha. A um nível macro-estrutural, é inegável que se compraz no trabalho acumulativo, cujo produto foi já equiparado por Moreno Báez a uma tapeçaria: «no ha[y] personajes de segunda fila, sino que todos apare[cen] en primer plano, como las figuras de los tapices» (1955: XX). A *Diana* de Montemayor foi, durante décadas, censurada pela sua aparente incongruência, embora seja possível detectar nela um padrão estrutural⁴² e a sua tendência dispersiva se revele inferior à de várias novelas posteriores, nomeadamente a *Galatea*, de Miguel de Cervantes. A *Galatea* talvez não seja uma novela tão flagrantemente original como alguns dos seus críticos pretendem, mas apresenta uma característica que, não parecendo ter aliciado em particular os novelistas espanhóis, vingou fortemente na ramificação portuguesa do género. Referimo-nos à deliberada complicação estrutural das novelas, tanto no sentido de uma proliferação sem precedentes de fios narrativos, enastrados ou não uns nos outros, quanto no da sua exposição fragmentária.

Foi já assinalada a forma como a *Galatea* altera a estrutura prototípica do ciclo das *Dianas*, fraccionando-a e bifurcando-a *ad infinitum*⁴³. Com efeito, as novelas anteriores observam uma cadência estrutural bastante regular: as personagens surgem, cada uma a seu tempo, narram o seu caso particular e somam-se ao grupo inicial, que vai medrando, até que algum tipo de intervenção benéfica proporcione os desenlaces necessários. Em regra, as personagens não mantêm qualquer tipo de relação diegética entre elas. Na *Galatea*, a configuração dos enredos e o modo como cada um se relaciona com os mais adquire *nuances* novas. Desde logo, as personagens não fazem as suas aparições de forma previsível ou ordenada, quando se esgota o contributo narrativo oferecido pelo interveniente anterior; pelo contrário, irrompem por vezes abruptamente, truncando o relato de outra personagem ou interrompendo a acção que alguém se

⁴² A simetria compositiva da *Diana* foi reiteradamente exposta e argumentada por vários críticos (cf. Gerhardt, 1950: 177; Wardropper, 1951: 133-134; Avallé-Arce, 1959: 4, col.2; Johnson, 1971: 27). A abundância destes testemunhos acusa o fervor obsessivo com que se argui em prol do equilíbrio estrutural da *Diana*, como se nesse aspecto residisse um critério valorativo de grande relevância estética.

⁴³ «En cuanto a la estructura, Cervantes introduce en *La Galatea* el entretreído de historias cruzadas y diversas, lo que enriquece la trama e infunde al argumento pastoril movimiento y perspectivas variadas. El gusto por la singularidad y los matices convierten la obra en un libro de pastores que recoge opiniones opuestas, sin sujetarse a arquetipos» (Arredondo, 1987: 351).

preparava para encetar. Tal desalinho proporciona um efeito fortemente teatral, criando uma certa ilusão de realismo. Para além disso, quando uma personagem nova surge em cena, o seu caso é interceptado pelo leitor *in medias res*, e não no momento em que se aproxima do desfecho, sendo parcialmente contado, em primeira mão, pelo seu protagonista e parcialmente encenado, actuado no presente narrativo⁴⁴.

Outra inovação instituída pela novela de Cervantes é a elaborada malha dos enredos particulares, que, não raro, em vez de simplesmente coabitarem, mantêm entre si relevantes pontos de contacto. Esta solução torna-se indispensável para fazer face à multiplicação de intervenientes, que, de outra forma, seria quase impossível gerir. Um dos efeitos mais significativos desta escolha jaz no facto de deixar de haver uma única personagem que refere a sua versão de um dado acontecimento, e se passar a jogar com os pontos de vista e com a sua eventual complementaridade, tornando-se frequente a estratégia de bipartir ou tripartir uma história, revelando-a depois faseadamente, com o contributo de cada participante.

A novela pastoril portuguesa foi muito atreita a este tipo de composição⁴⁵. Tal complexidade narrativa é alcançada mesmo nos textos que se socorrem de relativamente poucas personagens, como a *Lusitânia transformada*, *O desenganado*, *A paciência constante* ou as duas partes da *Esperança enganada*. Apenas as *Prosas y versos del pastor de Clenarda* e *Os Campos Elísios* revelam uma incomum linearidade narrativa. Porém, aqueles que são reconhecidamente os exemplares mais castiços da novela pastoril portuguesa – *A Primavera*, *O pastor peregrino* e, na sua esteira, as *Ribeiras do Mondego* – apresentam-se como uma exacerbação do modelo da *Galatea*, por sua vez também exacerbado a partir dos modelos anteriores. Estas três narrativas são atravessadas, respectivamente, por cento e dezoito, cento e onze e oitenta e nove personagens, cujo relevo narrativo é assaz variável.

Outro traço peculiar da novela pastoril portuguesa é o facto de nenhum dos exemplares ter sido deixado inconcluído, aguardando prossecução, ao contrário do que sucedeu com tantas novelas espanholas, que, à excepção da *Diana*, nunca a tiveram⁴⁶. Os

⁴⁴ A impressão de que as personagens cervantinas passam a deter maior liberdade e iniciativa (cf. Rhodes, 1989: 355-356) pode dever-se à alteração performativa introduzida pela *Galatea*, onde vemos os pastores tomando decisões e não falando de decisões passadas e irreversíveis.

⁴⁵ Um isolado mas loquaz indício que encontramos da recepção positiva da *Galatea* em Portugal é uma edição lisboeta da obra, saída dos prelos de António Álvares em 1618, mais de trinta anos após a *editio princeps*.

⁴⁶ É o que verifica, nomeadamente, a respeito das continuações de Alonso Pérez e de Gil Polo, da *Galatea* cervantina, do *Desengaño de celos* (Madrid, 1586), de Bartolomé López de Enciso, das *Ninfas y pastores*

autores lusos não parecem haver sido tocados por aquele espírito criativamente comunitário a que alude Avalle-Arce (cf. 1975: 104). Apenas a trilogia da *Primavera* e a *Esperança enganada* são rematados por promessas deste tipo, que deveras chegaram a ser concretizadas, e não por plumas alheias, como o ciclo das *Dianas*, mas pelos próprios autores.

Cada novela adquire, desta guisa, um propósito de completude, de totalidade e de coesão de sentido, que só sob uma perspectiva muito superficial se acha em contradição com o desarrumo estrutural que nelas se observa. De facto, a confusão que tanto desassossega alguns leitores de novelas pastoris – essa bem tangível e não só aparente – não acusa por força uma incúria por parte dos autores nem, muito menos, a deliberada frivolidade do género que tanto se tem apregoado. Existe um motivo para o amontoamento de casos novelescos tão diversos e dissonantes entre si, para a soma de teses e antíteses, redundantes numa síntese de índole moralizante.

Por outro lado, o pendor autobiografista que quase todos os autores ou assumem explicitamente ou insinuem no âmbito da própria ficção confere às narrativas um estatuto de busca introspectiva, que, a resultar fecunda e satisfatória, o será quer para o escritor quer para o leitor⁴⁷. E a juventude que alguns novelistas alegam nos prólogos das obras respectivas (cf. Vasconcelos, 1994: 119; Raia, 1624: «Prologo ao Leytor») não debilita este anseio de coerência vivencial. Evidentemente, a inclusão dos autores nas suas ficções representa um traço comum a muita literatura bucólica, desde Teócrito e Virgílio a Petrarca, Sannazaro e Montemayor. É esta uma vertente na qual não insistiremos e à qual não confiaremos a interpretação dos textos, porquanto, mesmo quando plenamente reivindicada, se faz acompanhar de uma paradoxal escassez alusiva no interior das narrativas. No máximo, será possível vislumbrar nelas um labor de depuramento da experiência individual, com vista a servir padrões ou a servir de padrão.

de Henares (Alcalá de Henares, 1587), de Bernardo González de Bobadilla, e das *Tragedias de amor* (Madrid, 1607), de Juan Arce Solórceno.

⁴⁷ No caso de Rodrigues Lobo, o recurso à metalepse é notório e indesmentível, mediante o protagonismo de uma personagem designada pelo nome poético assumido pelo escritor e amiúde utilizado por autores coetâneos que se lhe referem (cf. Ferreira, 1943: 304-312). A respeito de Fernão Álvares, temos tão-só a insinuação da longa permanência no Oriente, o desagrado face à situação política do país, que directamente afectou o autor da *Lusitânia transformada* (cf. Cirurgião, 1976: 10), e, sobretudo, a coincidência que no prólogo se sugere entre Felício e o narrador extradiegético, por seu turno tentadoramente sobreponível ao autor. Miguel Botelho alude explicitamente à «historia disfraçada» (1622: «Al Lector») que se rebuça sob esta novela pastoril, aspecto que, associado à estadia de Lisardo na corte (cf. 81v-154r), favorece a leitura biográfica. Nas novelas de Soto Maior e de Nunes Freire, alude-se ao ambiente coimbrão nas imediações da Universidade, e, no primeiro caso, a estratégia metaléptica reitera-se, com a inclusão da personagem Lerenó. Apenas as novelas de Vasconcelos e de Fernandes Raia carecem de remissões claras para uma leitura deste tipo.

De certo modo, o que está em causa é o debate entre uma interpretação que divisa nestas obras exemplos de simples literatura de entretenimento, sem grandes compromissos ideológicos, e outra diametralmente oposta, que nelas encontra uma preocupação pedagógica não compatível com tal inconsequência⁴⁸. Cremos que ambas as abordagens são legítimas, desde que não sejam encaradas como mutuamente excluíveis. Não temos dúvidas de que este género foi apreciado maioritariamente pela sua vertente lúdica, tal como, aliás, nos dão a entender as fortes invectivas dos moralistas contra o seu efeito corruptor⁴⁹. Em contrapartida, não se deve refutar a vocação moralizante para a qual as mais das novelas, a partir de determinado ponto, são conduzidas sem qualquer hipótese de retorno ou de relativização, e que os seus autores nunca se cansam de reforçar no aparato paratextual⁵⁰, muito provavelmente com o intuito de debelar a previsível reprovação de certos estratos de leitores, a começar pelo crivo censório.

Outro aspecto que distingue a novela pastoril nacional é o tipo de relação que nela se entabula entre o sonho pastoril e a realidade empírica, a qual, ao longo de toda a tradição literária bucólica, marca presença nos textos, desmentindo a noção arquetípica que dessa tradição formulamos. A literatura pastoril veicula, por arcanas vias, uma ideia de si mesma que, em simultâneo, se empenha em contraditar, e é por isso que, ainda quando possuímos um conhecimento directo dos textos, teimamos em propagar essa sua versão abstracta. Assim, quando um crítico literário se refere ao desinteresse de um texto bucólico escorando-o no seu rigoroso idealismo, não está senão a exprimir um parecer subjectivo legítimo através de um argumento objectivo ilegítimo, porque objectivamente falso. Talvez seja exequível um raciocínio que transcenda esta dualidade e que logre

⁴⁸ Recorde-se que o binómio horaciano do *prodesse et delectare* conta com uma larga tradição de debates, desde Fulgêncio, que, no século VI, reconheceu na literatura um valor alegórico e moral, até aos autores e teorizadores do Renascimento, que se empenharam na revalorização da poesia mediante as suas potencialidades edificantes (cf. Spingarn, 1963: 9-17). A partir da Contra-Reforma, as preocupações com o teor moral ou imoral das obras literárias adquiriram um contorno diferente, vinculando-se menos à valorização epistemológica da Arte em si do que à consciencialização do impacto que ela poderia ter na conduta dos povos cristãos.

⁴⁹ Uma admoestação de Fray Francisco Ortiz Lucio compendia o fulcro do problema, expresso por todos estes autores em termos similares: «del abuso que Satanás con estos libros ha introducido, no se granjea cosa, sino que la tierna doncella, y mancebo, hagan de tal lección un tizón y fuego y soplo incentivo de torpeza, donde enciendan sus deseos y apetitos de liviandad» (*apud* Castillo Martínez, 2005b).

⁵⁰ «A referência à função *exemplar* destas narrativas torna-se um lugar-comum que não deve ser interpretado à letra. Com efeito, estas narrativas designadas de *exemplares*, ou que como tal se apresentam no plano funcional, correspondem ao ponto de convergência de dois tipos diferentes de textos: o *exemplum* retórico e a *novelle* de tradição italiana. Isto é, uma mesma narrativa poderia integrar a função moralizadora do *exemplum*, tão abundantemente cultivado na Idade Média, e a função de divertimento da *novelle* enquanto narrativa de factos insólitos e curiosos» (Nemésio, 2010: 23).

destituir os rótulos vulgares de «idealismo» e «decadência», que parecem alternar-se, sem conciliação possível, quando se discute o bucolismo literário.

Sem serem, porventura, nem mais nem menos realistas do que as espanholas, as novelas portuguesas colocam o problema em termos distintos. Este binómio não é necessariamente sobreponível ao que distingue o espaço pastoril, perfilado em consonância com a clássica Arcádia, do universo exterior a esse espaço, normalmente um universo urbano e cosmopolita, já que tanto de um lado como do outro dessa charneira imaginária coabitam o idealismo e uma visão pragmática do mundo e do homem. Eventualmente, poderá ser dito que o sonho pastoril, nestes textos, sem deixar de ser sonho, é o de um sonhador acordado.

As Arcádias que os nossos romancistas debuxam distanciam-se consideravelmente das paisagens ontológicas (cf. Pavel, 1988: 176) virgilianas e sannazarianas e ainda das múltiplas Arcádias fantasiadas pelos escritores espanhóis. Rodrigues Lobo foi repetidamente aclamado pelo seu virtuosismo descritivo⁵¹. O seu campo e a sua aldeia não se assemelham aos de Sannazaro, que reduz as suas descrições a inventários botânicos extraídos dos autores clássicos da sua preferência, sujeitando-os à mesma técnica de *amplificatio* que aplicaria a qualquer outro *topos*⁵², nem aos de Montemayor ou aos dos romancistas espanhóis, os quais, por norma, circunscrevem ao essencial a caracterização do espaço⁵³. Para Rodrigues Lobo (mas também para Soto Maior, Vasconcelos ou Nunes Freire), a construção do espaço não se reveste de menor importância do que os enredos ou os diálogos, passando pela menção das espécies botânicas existentes nas coordenadas geográficas onde decorre a acção, pela descrição de acidentes topográficos únicos e ainda pela cuidada disposição cénica de cada um desses elementos.

Este escrúpulo descritivo resultaria acessório caso não fosse sintomático de uma forma muito própria de perspectivar o suposto idealismo arcádico e a sua interacção com o plano real da experiência. Não chegou ao nosso conhecimento nenhuma novela pastoril ibérica onde não se insinue tal dialéctica. Em certos casos, os elementos realistas são meramente ocasionais, não bastando para penetrar a espessura da ficção arcádica;

⁵¹ Alberto Xavier tributa todo um capítulo ao que considera ser a autêntica «Originalidade de Rodrigues Lobo», ou seja, «o sentimento da natureza» (cf. 1938: 37-57). Veja-se também Braga, 1984: 19-20; Jorge, 1920: 236-247; Cidade, 1968: 401.

⁵² «Whether the species enumerated could all occur together in one forest, the poet does not care, and does not need to care» (Curtius, 1979: 195).

⁵³ David Darst vê na depuração dos elementos constituintes do cenário uma marca de platonismo, que se traduz na redução do mundo físico aos seus caracteres essenciais e, eventualmente, simbólicos (cf. 1969: 384, col.2).

noutros, esses elementos consubstanciam-se com a própria ficção, afectando indelevelmente a sua arquitectura e não se reduzindo a um simples efeito contrastivo.

Nas novelas espanholas posteriores ao ciclo das *Dianas*, idealismo e realismo tendem a conviver de uma forma que, se não chega a ser exactamente complementar – uma vez que isso pressuporia a existência de ideias claras a respeito da sua convivência, o que não acontece –, alcança pelo menos aquela naturalidade tão típica na literatura espanhola, que frisou já Dámaso Alonso (cf. 1944: 10)⁵⁴. Nestes textos, o idealismo é uma virtude transversal a todos os meios sociais e a todos os planos ficcionais representados, desde o zagal amante ao aristocrata entediado, e o mesmo se pode afirmar a propósito das atitudes pragmáticas, materialistas e, acaso, moralmente dúbias. Nas novelas portuguesas, tais dicotomias não se revestem sempre da mesma limpidez. Se Lerenó se impõe como um vivo retrato do amante exemplar, o seu não será um modelo perdurável na narrativa bucólica nacional, onde a realidade empírica (tendencialmente disfórica) não colabora na elaboração, delimitação e definição do sonho arcádico, mas mina-o, corrompe-o a partir dos seus representantes e das suas instituições mais fiáveis, colocando bem em evidência o pessimismo português de Seiscentos⁵⁵. Torna-se mais árdua a tarefa de distinguir as personagens virtuosas das celeradas ou as personagens imersas no pragmatismo quotidiano, cujo disfarce pastoril não escamoteia as marcas referenciais, das personagens idealizadas, cujos tipos são temporal, espacial, psicológica e moralmente universalizáveis. Há pouco referimos a exuberância das descrições naturais que estas novelas nos oferecem, caracterizando-a como sintomática, visto que, a uma escala distinta, propõem a mesma ambígua relação com os dados empíricos, assimilando a harmoniosa beleza arcádica e clássica, o *locus amoenus* da tradição virgiliana e sannazariana, com a corografia ibérica real.

Neste sentido, o mito da Idade de Ouro, intrínseco ao modo pastoril, cessa de se identificar ou com o passado ou com o presente, para passar a ser concomitantemente presente e pretérito, fruído e irrecuperável. Esta ausente presença intensifica a impressão de magoado saudosismo, através da percepção de que os estímulos para a excelência existem, mas acabam remetidos para a esfera do onírico, impondo-se sempre, ao cabo, a

⁵⁴ Note-se que este dualismo, aqui nacionalmente circunscrito, é também um predicado fundamental (e omnipresente) da literatura pastoril, atendendo a que «[t]he first condition of Pastoral is that it is an urban product» (Kermode, 1952: 14).

⁵⁵ A novela pastoril portuguesa lançaria, indubitavelmente, o supremo ultimato às pressuposições de Simeon Heninger, para quem «[a]ny realistic elements in pastoral appear within this carefully constructed frame of psychological reference, from a carefully prescribed psychological distance» (1961: 255).

debilidade humana e os imperativos da existência concreta. Talvez seja legítimo subordinar esta mundividência ao contexto histórico de Portugal no dealbar de Seiscentos, política e economicamente secundarizado, quase paralisado a nível cultural. Todavia, este período da História nacional coincidiu ainda com a predominância, nas Letras e nas Artes peninsulares, da estética maneirista, com todos os lacerantes conflitos que a caracterizaram. É sobre este aspecto que nos deteremos em seguida.

UM GÉNERO MANEIRISTA

Conforme observámos, o arco cronológico durante o qual floresceu a novela pastoril em Portugal foi relativamente breve. Merece ser salientado o contraste entre a proximidade cronológica existente entre os vários textos do nosso *corpus* e o que sucede relativamente à novela pastoril espanhola, que cobriu períodos estéticos e históricos bastante díspares, impossibilitando a adscrição do género a uma determinada época ou corrente estilística. Assim, se a *Diana enamorada* pode ser qualificada como um eminente exemplar da literatura renascentista e *La Cintia de Aranjuez* (Madrid, 1629), de Gabriel de Corral, como produto de um Barroco já maduro⁵⁶, as novelas pastoris portuguesas encaixam-se, sem demasiada celeuma e com um razoável proveito organizativo e interpretativo, no período artístico que designamos por Maneirismo, ainda que algumas delas claramente se acerquem já da estética barroca.

Torna-se evidente que o traço mais flagrante deste género narrativo é o distanciamento face à realidade empírica. De facto, o realismo mimético não constitui a única via através da qual um artista pode legítima e seriamente entabular um diálogo com o seu tempo, da mesma forma que no delírio fantástico não jaz a única possibilidade de acesso ao plano do feérico ou do imaginário⁵⁷. A especial propensão que muita da narrativa ficcional ibérica dos séculos XVI e XVII apresenta para a liberdade fantasiosa, a exibição do maravilhoso e do inverosímil ou, nalguns casos, o idealismo é obra de uma

⁵⁶ Autores como Antonio Hurtado Torres (cf. 1983: 18) e Juan Ignacio Ferreras (cf. 1987: 13) consideram este um género literário intrinsecamente renascentista, apesar da sua durabilidade e diversidade.

⁵⁷ Ainda menos razoável nos parece questionar, como faz William Atkinson, se a literatura grandemente artificial pode ser grande literatura (cf. 1927: 117). Note-se que, para este crítico, o conceito de artificialidade tende a insinuar uma capciosa sinonímia com o de inverosimilhança.

intrincada conjunção de factores, que nos obrigaria a equacionar certos reminiscentes tardo-medievais, o apreço pela exploração da alegoria e ainda a desconfiança epistemológica e a conseqüente distanciação relativamente ao mundo empírico que se pronunciaram na estética do Maneirismo.

Arnold Hauser ressalta o anti-naturalismo como característica ingénita da arte maneirista, que se resolveria numa espécie de complacente artificiosidade virtuosa, não confundível com uma planificação idealizante da experiência nem da arte (cf. 1965: 53-59). Esta noção prende-se com o postulado de que a arte do período em causa é fundamentalmente intelectualista, vocacionada para o manejo de conceitos abstractos mais do que para a representação sensível, e elitista, produzida no seio de uma comunidade artística ou aristocrática definida pelo seu próprio fechamento (cf. Klaniczay, 1973: 55-57).

Na realidade, estes são aspectos que clarificam tibiamente a demarcação do Maneirismo face ao Barroco, mas que falham em explicitar a sua diferença em relação ao classicismo do Renascimento⁵⁸, dado que também a ele quadra a ideia de uma mimese mediada⁵⁹: tecnicamente, todo o classicismo pressupõe essa mediação, a qual, por seu turno, exige uma prática cultural que nem todo o público deteria. Mais exacto, porventura, será assumir que, enquanto o Classicismo busca uma simulação de contiguidade com a Natureza, privilegiando os valores do decoro, do equilíbrio e da verosimilhança, o Maneirismo propende a infringir deliberadamente esses princípios. Todas estas categorias se instituem como depurações de uma realidade literária bastante mais complexa, dependente não só do momento cronológico em causa, mas ainda do género cultivado, das convenções manejadas e, eventualmente, do público que se visa. Esta continuidade ajuda a compreender por que é que as novelas pastoris portuguesas, redigidas quando já

⁵⁸ A separação do Maneirismo em relação quer ao Renascimento quer ao Barroco foi um dos problemas mais controversos com que a crítica e a história literárias tiveram de se confrontar. Se, por uma parte, certos autores cunharam para o Maneirismo, respectivamente, os questionáveis termos Contra-Renascimento e Anti-Renascimento (cf. Haydn, 1950; Battisti, 1962), outros, por seu lado, sublinharam a indestrinçável continuidade que se verifica entre Renascimento, Maneirismo e Barroco (cf. Dubois, 1979: 74; Carilla, 1983: 14; Orozco Díaz, 1988: 41-42), continuidade que Wylie Sypher trelê pelo exagero, ao considerar Renascimento, Maneirismo, Barroco, Barroco Tardio como partes de uma única unidade, correspondente ao «estilo renascentista» (cf. 1955). A solução passou não raro pelo englobamento do Maneirismo já no Renascimento já no Barroco, como sucede no estudo de Helmut Hatzfeld, que achou no Maneirismo a primeira de três fases em que se decomporia o Barroco, se bem que representasse, ao mesmo tempo, uma extensão de certas linhas renascentistas (cf. 1973: 52-56).

⁵⁹ Se, como refere Rosalie Colie, no Renascimento existe um dúplice entendimento da mimese, no seu sentido aristotélico prístino de imitação da Natureza e no sentido de uma intensa intertextualidade literária (cf. 1973: 8), cremos que não será exagerado afirmar que toda a arte renascentista se inclina bastante mais, em geral, para a segunda acepção.

a inquebrantável harmonia e lucidez clássicas haviam sido preteridas na literatura nacional⁶⁰, em lugar de desmentirem o modelo instituído pelas primeiras novelas espanholas, o exacerbam.

A descentralização narrativa institui uma perda de referências muito característica da mundividência maneirista, na sequência da qual o espaço da Arcádia, dotado de um idealismo frágil e comprometido, se converte num idóneo campo de indagação existencial, moral e epistemológica, potenciada pela aparição de personagens oriundas de variados âmbitos. Tal descentralização é corolário da inusitada cópia de enredos concomitantes, aplicando-se-lhe elucidativamente as palavras de Orozco Díaz: «el Manierismo gusta [...], no sólo de acomodar en distribución complicada sus elementos dentro del conjunto compositivo, sino en alterar la lógica y natural valoración de esos elementos desarrollando los introducidos como secundarios hasta imponerse cuantitativamente a nuestra primera visión o lectura cual si fueran los principales, objeto o asunto, del poema o el cuadro» (1988: 170). Estes esquemas narrativos não foram arquitetados na segunda metade do século XVI, pelos autores de novelas pastoris, mas existiam já em géneros precedentes, tais como as narrativas cavaleirescas ou as bizantinas⁶¹.

A impressão que nos transmite a leitura de uma destas novelas é a de penetrar num labirinto de ilusionismos⁶², o que magnificamente se adequa à tenção moralizante em que muitas delas estribam, disposta a ilustrar a caótica e leviana variedade do ser humano,

⁶⁰ No entender de Aguiar e Silva, é questionável inclusivamente a pertinência de falar em classicismo literário a respeito do caso português, visto que António Ferreira, o único a quem seria aplicável tal etiqueta, não fez escola (cf. 1971: 213-214).

⁶¹ Na Península Ibérica, a novela bizantina foi redescoberta pouco antes da publicação da *Diana* de Montemayor. A primeira tradução castelhana das *Etiópicas* de Heliodoro, anónima, data de 1554 e foi realizada a partir da francesa de Jacques Amyot, sete anos precedente (cf. Carilla, 1966: 276). Em 1552, Núñez de Reinoso dera à estampa a *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, a que já aludimos, onde se inclui a transposição quase literal de uma parcela de *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio, provavelmente vertida da tradução italiana, intitulada *Amorosi ragionamenti* (Veneza, 1546), de Lodovico Dolce (cf. Marguet, 1999; Zimic, 1967), até porque a primeira tradução desta obra para o castelhano só ocorreu em 1617, por obra de Diego de Agreda y Vargas. Emilio Carilla (1966) estudou a fortuna da novela bizantina em Espanha nos séculos XVI e XVII, apresentando uma massiva compilação de dados relativos a traduções e reelaborações destes textos. O texto de Núñez de Reinoso estreou o género que viria a ser designado por novela de aventuras, de que fazem parte *La selva de aventuras* (Barcelona, 1565), de Jerónimo Contreras, *El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604), de Lope de Vega, *Persiles y Sigismunda* (Madrid, 1617), de Cervantes, e na literatura portuguesa, as duas partes dos *Infortúnios trágicos da constante Florinda* (Lisboa, 1625 e 1633), de Gaspar Pires Rebelo.

⁶² Aguiar e Silva estudou a expressão da imagem do labirinto em alguns autores portugueses do Maneirismo (cf. 1971: 247-255). Claude-Gilbert Dubois recorda que a metáfora do labirinto foi aplicada ao campo da indagação científica e filosófica, como em Paracelso e Comenius, o que «ne veut point dire que la vérité n'existe pas, mais qu'elle est cachée et que sa découverte est difficile» (1979: 93), sendo de capital importância esta diferenciação, conforme procuraremos confirmar, se não quisermos interpretar erroneamente o sentido do desengano maneirista e ainda o do barroco.

antes de rematar com um juízo lapidar acerca dos proveitos práticos, gnoseológicos e espirituais do desengano do mundo⁶³. A macro-estrutura destes textos, tão desconcertante quanto a crítica tem, com razão, reconhecido ao longo do tempo, deixa de se afigurar inoportuna quando a consideramos em sintonia com o conteúdo estético e ético que procura veicular, fazendo largo uso das figuras sintáticas da acumulação, da repetição, da elipse, da antítese e do paradoxo, instruindo o leitor a respeito da índole conflituosa, variegada e inclusivamente contraditória da Natureza e da vida humana sobre a terra, onde as contingências particulares, ao invés do que se depreendia da leitura da *Diana*, se arriscam a perder o estatuto de exemplaridade.

Todos os aspectos que acabámos de aflorar, não alheios à realidade literária precedente mas sem dúvidas exponenciados pelo novo olhar maneirista sobre o mundo e a experiência estética, encontram-se em estreita conexão com o tratamento que nestas obras se esboça do amor. Desenvolver e argumentar, com um mais convincente grau de profundidade, este postulado representa um dos desideratos primaciais do estudo que agora verdadeiramente se inicia.

⁶³ Ocorre-nos propor um cotejo, ainda que superficial, com algumas obras de Tommaso Garzoni, tais como *Il teatro dei vari e diversi cervelli mondani* (Venezia, 1583), *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venezia, 1585), *L'ospedale dei pazzi incurabili* (Ferrara, 1586), bem como a famosa prosa que Comenius intitulou *O labirinto do mundo e o paraíso do coração* (Amsterdã, 1631), nas quais se plasma o mesmo tipo de visão totalizante da existência humana, cujo único elemento agregador é a evidente nulidade que impregna todas as suas aplicações terrenas.

A FILOSOFIA AMATÓRIA NA NOVELA PASTORIL

ELEMENTOS DE UM SISTEMA QUESTIONÁVEL

Conforme dissemos de início, a linha temática do amor encontra-se já latente na literatura bucólica greco-latina⁶⁴ e foi adquirindo uma relevância paulatinamente mais acentuada até à Renascença. Impondo a sua presença na *Arcadia* de Sannazaro, não foi por ele explorado a um nível narratológico macro-estrutural, como sucede mais tarde, na *Diana*, achando-se, antes, quase confinado a dois relatos intercalares – o de Sincero, na prosa VII, e o de Carino, na prosa VIII –, insulados no contexto narrativo em que aparecem.

O predomínio da temática amorosa tornou-se tão óbvia que a sua vinculação aos géneros literários de matriz bucólica chegou a ser preconizada em algumas das Artes Poéticas italianas e espanholas que tivemos ensejo de compulsar no precedente capítulo, assinadas por Scaligero⁶⁵, Trissino⁶⁶ e Cascales⁶⁷. Em *The Arte of English Poesie* (London, 1589), atribuída a George Puttenham, a poesia bucólica, sendo considerada uma

⁶⁴ De acordo com Hugo Bauzá (cf. 1993: 201) e José Fernandes (cf. 2002: 113), Virgílio terá sido o primeiro autor a converter a Arcádia num palco de amores trágicos. Já Eduardo Saccone atribui a Sannazaro esta definitiva associação tematólogica, que se tornaria paradigmática, afirmando que o próprio autor da *Arcadia* chegou a reivindicá-la (cf. 1974: 12-17).

⁶⁵ Em *Poetices libri septem*, o amor figura entre os inúmeros núcleos temáticos que a pastoral pode abarcar, associados ao tópico comum do *otium* rural: «Quorum omnium argumenta inter se sunt varia. Cōmune autē illud habent: vt cuiuscunque generis negotiū sempre retrahāt ad agrorum naturā. iccirco præter nemora & agros, siquid ex vrbe oblatum canant: ita tractēt, vt quasi in agro ortum, aut inuentū, aut actū dicāt. ergo Altercationes, Gaudia, Gratulationes, Amores, Preces, Conquestiones, Cātus amatorii, Monodiæ, Vota, Euentorū recitationes, Pompæ rusticæ, Laudationes, Oarystiæ, Proci & puellæ disputationes» (1561: 150, col.1).

⁶⁶ Escreve, na sexta parte da sua *Poetica*, que a fábula pastoril apresenta «per lo piu, parlamenti, e canti di pastori, e di rustici, circa i loro amori, e circa alcune loro contese pastorali. Seruano bene i costumi di rustico, & i discorsi, ouer sententie, ma non le parole» (1563: 45r). Note-se como amor e discurso sobre o amor se entrelaçam em mais do que uma Arte Poética.

⁶⁷ «La fábula es todo el contexto de la égloga. En ella más comúnmente se pintan y describen las passiones y affectos de las personas, que sus propiedades y costumbres; porque la materia del poeta bucólico es principalmente amores, quejas, contenciones, y algunas vezes alabanças. Por donde por la mayor parte viene a ser patética y afectuosa qualquier égloga» (1975: 173).

das mais antigas formas de literatura, compete, ainda, pelo estatuto de mais vetusta poesia de conteúdo amoroso, afirmando-se, pois, a indissociabilidade histórica entre este género e esta matéria⁶⁸.

No contexto ibérico, para além das prescrições poéticas de Francisco Cascales, revestem-se ainda de considerável importância os pareceres de Fernando de Herrera nas suas *Anotaciones* (Sevilla, 1580) à écloga II de Garcilaso de la Vega, onde, numa passagem inúmeras vezes citada, se mostra apreensivo a respeito da mestria necessária para conservar o equilíbrio entre a paz arcádica e o sopro apaixonado que a faz vibrar por instantes⁶⁹.

No primeiro tratado poético integralmente tributado à literatura pastoril, ao estudo das suas origens e das suas características – *Discours du poème bucolique* (Paris, 1657), de Guillaume Colletet –, lê-se: «comme l’oisiveté est la mere de la volupté, les Bergers traitent le plus souuent de l’Amour, qui est la passion la plus conforme à la Nature, qu’ils respectent comme vne bonne Maistresse, & dont ils obseruent les innocentes Loix» (1657: 12-13). Apesar de tardio, este comentário detém um elevado interesse, na medida em que frisa o cariz não aleatório da associação entre bucolismo arcádico e amor, encontrando entre eles uma raiz comum: a proximidade à Natureza.

De considerável interesse e fecundidade é a assunção do vínculo mantido entre convenção pastoril e convenção amatória, tal como se delineia nos escritos de Fontenelle: «Ce n’est pas que les hommes pussent s’accomoder d’une paresse et d’une oisiveté entière; il leur faut quelque mouvement, quelque agitation, mais un mouvement et une agitation qui s’ajuste, s’il se peut, avec la sorte de paresse qui les possède; et c’est ce qui se trouve le plus heureusement du monde dans l’amour, pourvu qu’il soit pris d’une certaine façon» (1818: 56). Esta asserção pode fazer referência, quer a uma concepção mais vasta do universo pastoril, quer a preocupações de ordem mais pragmática, atinentes

⁶⁸ «Some be of opinion [...] that the pastorall Poesie which we commonly cal by the name of *Eglogue* and *Bucolick*, a tearme brought in by the Sicilian Poets, should be the first of any other [...], because, say they, the shepherds and haywards assemblies and meetings when they kept their cattell and heards in the common fields and forests, was the first familiar conuersation, and their babble and talk vnder bushes and shadie trees, the first disputation and contentious reasoning, and their fleshly heats growing of ease, the first idle wooings, and their songs to their mates or paramours either vpon sorrow or iolity of courage, the first amorous musicks, sometime also they sang and played on their pipes for wagers, striuing who should get the best game, and be counted cunningest» (1869: 52-53).

⁶⁹ «La materia desta poesia es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples i sin daño; no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte i sangre. los dones, que dan a sus amadas, tienen mas estimacion por la voluntad, que por el precio; [...] las costumbres representan el siglo dorado» (1998: 407).

acima de tudo às suas concretizações romanescas, face às quais é inevitável a ameaça de esgotamento, debelada, sempre a título provisório, graças à índole problemática do amor.

A respeito da novela pastoril, tem-se iterado a posição quase axial do amor na sua configuração genológica (cf. Menéndez Pelayo, 1962b: 267; Gerhardt, 1950: 180; Siles Artés, 1972: 7; Avalle-Arce, 1975: 153; López Estrada, 1974: 546-547; Cull, 1984b: 3), tanto no plano da motivação temática quanto no estrutural, que imbrica no primeiro, estabelecendo com ele uma reciprocidade que não convirá reduzir ao dualismo conteúdo-forma, a menos que o encaremos na feição em que Lotman o descreve⁷⁰. De facto, é a difícil complexidade do amor que especularmente se revela nas circunvoluções narrativas características da novela pastoril. É, ainda, no âmago da problematização do amor que se intersectam outros aspectos delineadores do género, tais como a construção de um universo ficcional na linha da convenção arcádica, a apologia moral ou o aproveitamento dos recursos alegóricos inerentes ao modo pastoril, entre outros. Assim, o interesse pelo tema não se deve restringir à riqueza interpretativa que lhe é própria, mas compreender ainda esta sua vertente aglutinadora.

Consensual foi, pois, desde muito cedo, a importância fulcral do tema do amor na própria definição dos géneros oriundos de um molde bucólico classicista, assim como na configuração do universo ficcional neles convocado. Não obstante, raramente se tem procurado averiguar com algum rigor quais os padrões amatórios deveras implicados. O facto de a literatura bucólica primar por um princípio, bastante explícito, de *imitatio* propicia, talvez, o risco da negligência ou da excessiva simplificação, não raro levando a perder de vista as características diferenciais de cada obra e de cada género ou sub-género. No que concerne à novela pastoril portuguesa, em particular, não abundam os estudos em volta do tema do amor, conquanto haja já sido apontado o contraste entre o idealismo e a realidade, tal como os desvios maneiristas impressos ao tratamento literário deste tema⁷¹.

⁷⁰ «A ideia não está contida em algumas citações, mesmo judiciosamente escolhidas, mas exprime-se em toda a estrutura artística. O investigador que o não compreende e procura a ideia em citações isoladas assemelha-se a um homem que, tendo conhecimento de que uma casa possuía um plano, se poria a deitar as paredes abaixo, à procura do lugar onde esse plano estivesse escondido. [...] O conteúdo nocional da obra é a estrutura. A ideia em arte é sempre um modelo, porque ela reconstitui uma imagem da realidade. Por consequência, a ideia artística é inconcebível fora da estrutura. O dualismo da forma e do conteúdo deve ser substituído pelo conceito da ideia que se realiza numa estrutura adequada e que não existe fora dessa estrutura» (1978: 41).

⁷¹ «Lereno representa, em termos simbólicos e universais, o homem vítima das forças irracionais do Amor, o homem objecto de mudança, o homem peregrino dentro de si próprio e no espaço, o homem maneirista. [...] Lereno sofre, assim, uma desagregação interior, provocada pela tirania e poder do amor, que o escraviza e que o torna impotente perante si próprio. Cria-se na personagem um desenraizamento ontológico, característico do homem maneirista, uma ruptura entre um estado passado e o estado presente

Prevalece fundamentalmente intacta, não mediante um assentimento activo mas por mera ausência de um questionamento frontal, uma tradicional concepção monolítica do amor que o identifica, em abstracto, com a filosofia neo-platónica, ou, mais exactamente, com a síntese dela efectuada pelos intelectuais da Academia de Florença, desde onde irradiou para toda a Europa a partir da década de 60 do século XV.

É indesmentível a influência que a divulgação dos textos platónicos, no século XV, exerceu sobre a literatura europeia de cunho amatório, não apenas através da criação de todo um novo sistema de convenções retóricas e epistemológicas, que veio revigorar, absorvendo-os e harmonizando-os, elementos extraídos das mais importantes experiências literárias anteriores – tais como o *fin amors* trovadoresco, o *stilnovo* ou o petrarquismo⁷² –, mas ainda mediante a concessão de uma nova dignidade artística à lírica amorosa⁷³. Porém, importa não confundir apressadamente aquilo que foi o grave trabalho filosófico desenvolvido por Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola, Francesco Cattani da Diacceto, Leão Hebreu, Giordano Bruno ou Francesco Patrizi com a divulgação algo mais laica dos seus notáveis resultados.

Os filósofos florentinos da Academia presidida por Ficino empenharam-se na recuperação filológica do *corpus* platónico conhecido à data, beneficiária das relações entre a Florença mediciana e os círculos eruditos bizantinos, e na sua conciliação com o Catolicismo renascentista. O comentário ficiniano ao *Banquete* de Platão, intitulado, na sua versão latina, *De amore* (Firenze, 1484), foi, sem margem para dúvidas, a obra que recopilou de forma mais eloquente e concisa as linhas fortes do neo-platonismo florentino renovado e, igualmente, aquela que mais interesse despertou no grande público. O *De amore* circulou pela Europa e foi seguramente lido em Portugal (cf. Martins, 1989a: 374)⁷⁴. A esta obra devemos a invenção e a irradiação do conceito de amor platónico

que está na base da angústia que passa a dominar o pastor e do desencanto que permanecerá até ao final» (Anacleto, 2002: 66-67).

⁷² Paul Oskar Kristeller sublinha que, nas criações poéticas do Renascimento, o petrarquismo é, não raro, difícil de dissociar do platonismo (cf. 1961: 63-64).

⁷³ É curioso notar como a valorização do amor e a valorização da literatura amorosa andam frequentemente a par. Em *Anteros* (Milano, 1496), de Battista Fulgoso (ou Fregoso), escrito em pleno período de emergência do ideal do amor platónico e vertido para o francês quase um século mais tarde, tanto o amor quanto a sua expressão artística são denegridos, tratando-se com uma despiciente condescendência os líricos amorosos, que, «ne se sentans le sçauoir & l'esprit assez grands, pour se prendre a choses plus hautes; [...] s'arrestent au suget de l'Amour, comme matiere plus aisée & plus plaisante» (1581: 113-114).

⁷⁴ Noutro lugar, Pina Martins (1989b) recenseia as edições das obras de Marsilio Ficino conservadas em algumas bibliotecas portuguesas. O conjunto monta a algumas dezenas de exemplares, publicados entre o século XV e o século XVII, abrangendo traduções do grego, comentários ao *corpus* platónico (em que se inclui o *De amore*) e plotiniano e ainda epístolas, e dá um claro indício do profundo e persistente interesse que Ficino despertou em Portugal. De facto, Francisco Leitão Ferreira, na sua *Nova arte de conceitos* (Lisboa, 1718-1721), ainda cita trechos do académico florentino (cf. Castro, 2008: 190).

renascentista, do qual foi tributária tanta literatura subsequente. De estimulante leitura para os eruditos e não menos para os cortesãos diletantes, impõe-se como o ponto de divergência entre duas linhas de bibliografia filográfica neo-platonizante: uma mais propriamente metafísica e outra de natureza mais divulgativa, que se distingue da primeira pela maior simplicidade a nível expressivo e pela elegância dos conceitos em detrimento do grau de abstracção e profundidade analítica⁷⁵.

Os três discursos coligidos nos *Asolani* (Veneza, 1505), do cardeal Pietro Bembo, devido à sua disposição caleidoscópica e, não menos, à sua inserção num contexto ficcional, constituíram possivelmente a fonte mais amiúde revisitada pela bibliografia filográfica de divulgação e ainda pelas obras literárias que, de jeito mais ou menos formal, albergaram alguma espécie de problematização em torno do amor humano ou divino.

Não ao acaso elegeu Baldassare Castiglione a personagem Pietro Bembo para expor a uma assistência cortesã as directrizes fundamentais do amor neo-platónico, em *Il cortegiano* (Veneza, 1528). Um dos maiores *best-sellers* da história editorial renascentista, esta obra foi apreciada, traduzida e citada um pouco por toda a Europa, tendo a Península Ibérica usufruído de condições particularmente propícias ao seu enraizamento, com a notável tradução do *Cortegiano* levada a termo por Juan Boscán (Barcelona, 1534). O *Cortegiano* representa uma etapa crucial na evolução e no alastramento dos postulados neo-platónicos, uma vez que os insere, devidamente adaptados, entre os parâmetros comportamentais a observar pelos membros da sociedade cortesã⁷⁶. Através do modelo oferecido por Castiglione, o amor neo-platónico cessa de

⁷⁵ Luigi Tonelli, estudando as ideias sobre o amor na literatura filográfica do Renascimento, organiza os materiais em análise segundo este mesmo princípio, distinguindo os textos que deveras se afirmam «sotto l'insegna platonica e neo-platonica», que correspondem às obras de Marsilio Ficino, Girolamo Benivieni, Giovanni Pico della Mirandola, Francesco Cattani da Diacceto e Leão Hebreu (cf. 1933: 265-279), daqueles que se situam já num plano diferenciado, «tra platonismo e petrarchismo» (cf. 280-298) – a economia e significância destes títulos é notável. Dentro desta última categoria figuram os nomes de Lorenzo de' Medici, Pietro Bembo e Baldassare Castiglione, subordinando-se-lhe ainda uma sub-categoria que alberga autores cuja mundanidade atinge um nível de «spregiudicatezza» (287) – Sperone Speroni, Giuseppe Betussi e Francesco Sansovino –, uma sub-categoria destinada a Tullia d'Aragona e a Benedetto Varchi (que poderiam ser emparelhados com os anteriores, porém, juntamente com Lodovico Domenichi e Brunoro Zampeschi, dois nomes muitas vezes esquecidos), e ainda a categoria dos «estetizzanti» (295), ou seja, aqueles autores cujos escritos (aqui considerados) versam sobre a beleza feminina e não sobre questões amorosas – Gian Giorgio Trissino, Angelo Firenzuola, Niccolò Franco e Federico Luigini. Mario Equicola é considerado aristotélico (cf. 256-258).

⁷⁶ Este vínculo começa a definir-se na terceira parte do *Cortegiano*, a pretexto da legislação do convívio entre os dois sexos (cf. Castiglione, 1990: 327-358), e é retomado na quarta e última parte, onde, com efeito, se procede a um aprofundamento de cariz mais teórico e metafísico da questão (cf. 425-452). Alguns anos mais tarde, Francesco Sansovino, no seu *Ragionamento* (Mantova, 1545), proporá um retrato ideal do amante, que apresenta interessantes pontos de contacto com aquele que Castiglione havia anteriormente esboçado do cortesão: «Colui che è di statura mediocre, commodamente agiato de' beni della fortuna, nobile e d'animo e di sangue, letterato, musico, intendente della scultura, della pittura e dell'architettura (arti

constituir uma vivência reservada a uma restrita elite de espíritos iluminados e filosóficos, para passar a integrar a mundividência da corte e ainda de alguma burguesia, ávida de todo o tipo de promoção social que se pudesse conquistar, não contra, mas com base na convenção⁷⁷.

Na verdade, a tradução realizada por Boscán não constitui um acto isolado. É sabido que um platonismo latente pulsou na Península Ibérica desde a primeira metade do século XVI, alimentando o pensamento filosófico de autores como Sebastián Fox Morcillo, Miguel de Servet, Fray Cristóbal de Fonseca e de toda uma plêiade de comentaristas e tradutores do discípulo de Sócrates (cf. Solana, 1940: 683-686), influenciando ainda sobre o pensamento dos místicos (cf. Menéndez Pelayo, 1962a: 77-114). Modestos elementos daquilo que viria mais tarde a consubstanciar-se no paradigma do amor platónico, extraídos sobretudo de uma atenta leitura da poesia de Petrarca, encontram-se já na lírica quatrocentista do poeta valenciano Ausiàs March, cuja obra poética foi traduzida para castelhano pelo próprio Jorge de Montemayor.

A presença de Marsilio Ficino nas Letras portuguesas e espanholas faz-se sentir de forma menos nítida nos textos literários, onde comumente se detecta uma predominante influência dos tratados divulgativos posteriores, e mesmo essa bastante esparsa. A mais persuasiva notícia de um influência inconfundivelmente ficiniana em textos portugueses que chegou ao nosso conhecimento refere-se à *Imagem da vida cristã* (Coimbra, 1563-1572), de Frei Heitor Pinto, onde é possível descortinar citações do filósofo florentino (cf. Martins, 1971: 202; Rodrigues, 1988)⁷⁸. A anedota, recolhida por Susan Byrne, segundo a qual Francisco de Quevedo teria censurado a ignorância de outro escritor que empregara erroneamente o nome de Marsilio Ficino (cf. 2015: 5), em lugar de demonstrar o conhecimento do autor do *De amore* pelo grande público espanhol,

nobilissime e belle), prudente, legiadro, animoso, pratico, astuto, grato, amorevole, affabile, piacevole e dolce; uomo non accompagnato da moglie, non prete, ma sciolto e di volontà di esser libero sempre: e in somma debbe esser di quieta e riposata natura» (1912: 164). Ainda mais estreita é a ligação que com o texto de Castiglione mantém *L'innamorato* (Bologna, 1565), de Brunoro Zampeschi, no qual se define o perfeito amante, sendo notórias as afinidades entre os dois avatares, desde os atributos físicos aos talentos, passando, com particular detença, pela maneira de se conduzir em sociedade, de um modo que torna bastante palpável a vinculação da experiência amorosa a uma ambiência de corte.

⁷⁷ Lodovico Dolce, no seu *Dialogo della institutione delle donne* (Venezia, 1545), apesar da exponencial misoginia que é capaz de atingir em algumas passagens, admite, não só como permissível mas mesmo como muito frutuosa, a leitura do *Cortegiano* pelo público feminino, a par de autores como Dante, Petrarca, Bembo, Sannazaro (refere-se especificamente à *Arcadia*) ou Speroni (cf. 1547: 19r-v). Repare-se que este tratado, na esteira do *De institutione feminae christianae* (Antwerpen, 1523), de Juan Luis Vives, não aborda estritamente a criação de damas aristocratas com obrigações protocolares específicas, mas desenha, antes, um plano educativo aplicável às filhas de qualquer cidadão.

⁷⁸ Pina Martins refere ainda que Ficino terá sido assiduamente citado e parafraseado em textos de académicos conimbricenses, que nem sempre lhe atribuem os seus pensamentos (cf. 1971: 202).

parece indiciar, antes, um acesso bastante restrito à sua produção, pelo contrário explorada em abundância nas universidades de Alcalá de Henares e Coimbra⁷⁹. A mesma autora colige copiosos materiais que visam testemunhar uma forte presença de Ficino nos meios intelectuais espanhóis do *Siglo de Oro* (cf. 50-108), se bem que os exemplos mais inequívocos digam respeito a obras de teor filosófico, teológico ou científico, não sendo possível afiançar uma relação directa entre as obras literárias mencionadas e o *corpus* ficiniano.

Uma das mais precoces alusões aos *Asolani* por um autor português acha-se na carta «A António Pereira, senhor do Basto», de Francisco de Sá de Miranda, onde o poeta, evocando a sua estadia em Cabeceiras de Basto, recorda: «líamos polos amores, / tam bem escritos d'Orlando, / envoltos em tantas flores. // Líamos os *Assolanos* / de Bembo, engenho tam raro / nestes derradeiros anos, / c'os pastores italianos / do bom velho Sanazaro» (2003: 88-89). Luís de Camões, através da personagem Duriano, que figura na sua comédia *Filodemo*, alude à mesma obra, em clave satírica, identificando Pietro Bembo com um certo tipo de discurso já volvido puro *pastiche* no seu tempo⁸⁰. Na sua edição da lírica camoniana (Lisboa, 1685), Manuel de Faria e Sousa ainda tem o tratado de Bembo suficientemente presente para o citar em alguns dos seus comentários (cf. Martins, 1989a: 398, n.115). Mais interessante do que apenas reiterar a anterior citação de Sá de Miranda, recuperada em inúmeros contextos, seria cotejá-la com uma discreta intervenção de Ludovico, na *Dorotea* (Madrid, 1632), de Lope de Vega, que, no âmbito de uma discussão literária, refere a mesma tríade – Sannazaro, Bembo e Ariosto –, aliando-a a Petrarca (cf. Vega, 2001: 259). Afigura-se-nos justo afirmar que algumas obras de referência não viram comprometido o seu protagonismo com o passar do tempo. Embora não conte com um sucesso editorial tão clamoroso quanto a tradução do *Cortegiano* por Juan Boscán, uma tradução anónima para castelhano dos *Asolani* foi publicada em Salamanca em 1551, cerca de oito anos antes da *Diana*.

⁷⁹ Lope de Vega, um autor tão dado, como se sabe, ao patenteamento de erudição livresca, ainda afere a excelência dos versos do Papa Urbano VIII, Maffeo Vincenzo Barberini, evocando os paradigmas neoplatónicos: «Hijo alfin de Florencia, / Catedra universal de toda ciência, / Donde traslada Grecia los Liceos, / Con mayores trofeos, / Que de Homeros, y escuros Licofrontes, / En Angelos, Mirandulas, Marsilios, / Mas celebres, que Tulios, y Virgilios» (1824: 12-13).

⁸⁰ «[T]odos vós outros que amais pola passiva, dizeis que o Amador fino como melão, que não há-de querer mais de sua dama que amá-la viva e virá logo o vosso Petro Bembo, Petrarca e outros trinta Platões (mais safados destes hipócritas que ãas luvas dum pagem d'arte), mostrando-vos Rezões verisemelhantes, pera homem não querer mais de sua dama que ver, até falar. E ainda houve outros inquisidores d'amor mais especulativos, que defenderam a vista por não empenhar o desejo» (Camões, 2005: 106-107).

O *Cortegiano* foi, sem qualquer dúvida, o tratado de laivos neo-platónicos mais aclamado e influente na Península Ibérica. A comprová-lo, temos mais de trinta reedições da tradução de Boscán nos primeiros cinquenta anos (cf. Preto-Rodas, 1971: 40). Na realidade, porém, o texto parece ter conquistado maior sucesso pelo seu conteúdo pragmático – que inspirou obras como *El cortesano* (Valencia, 1561), de Luis Milán, ou a *Arte de galantería* (Lisboa, 1670), de D. Francisco de Portugal, mas também, de forma mais subtil, a *Corte na aldeia* (Lisboa, 1619), de Rodrigues Lobo – do que pelos ensinamentos amatórios, cingidos a uma zona restrita do livro. Aliás, o discurso proferido pela personagem Pietro Bembo no *Cortegiano* foi objecto, a partir da segunda metade do século XVI, de alguma celeuma, que conduziu à sua eliminação na edição italiana de 1584 (cf. Burke, 1998: 122). Também a tradução de Boscán foi submetida a uma revisão ainda no ano de 1569, e o *Índex* de 1612 veio renovar as precauções, permitindo apenas a circulação e a leitura de versões expurgadas da obra (cf. Burke, 1998: 124-125). Assim, e não obstante a irrefutável celebridade conquistada por Castiglione em solo ibérico, consideramos que o *Cortegiano* deve ser invocado com cautela no estudo das novelas pastoris portuguesas, redigidas já no século XVII ou, quando muito, durante os últimos quinze anos do século anterior.

Os *Dialoghi d'amore* de Leão Hebreu foram apontados por Alexander Parker como a obra mais determinante na formação de uma ideologia amatória na Espanha renascentista, ao lado do *Cortegiano* (cf. 1986: 61). A sua presença concreta fez-se sentir nas três traduções para castelhano, elaboradas por Guedelia Ya'hia (Veneza, 1568), por Micer Carlos Montesa (Zaragoza, 1584) e pelo Inca Garcilaso de la Vega (Madrid, 1590)⁸¹, às quais caberia acrescentar o *Tratado de la hermosura y del amor* (Milano, 1576), de Maximiliano Calvi, fruto, segundo Menéndez Pelayo, de um escabroso plágio dos *Dialoghi d'amore* (cf. 1962a: 53-56). A recepção da obra de Leão Hebreu em Itália, país onde primeiro veio a lume, foi impressionantemente positiva, e tudo indica que também o haja sido na Península Ibérica. Um lustro antes da tradução do Inca Garcilaso de la Vega, já Cervantes incorporava, na sua *Galatea*, troços completos dos *Dialoghi d'amore*, dos quais poderá ter tomado conhecimento através da versão italiana ou da francesa⁸².

⁸¹ Esta tradução, que parece ter grangeado, entre todas, o maior sucesso, chegou a ser proibida pela Inquisição, no *Índex* de 1612, o que não ocorreu com as restantes (cf. Solana, 1940: 469-470).

⁸² Talvez a de Pontus de Tyard ou a de Denis Sauvage (Lyon, 1551), publicadas no mesmo ano, a segunda das quais foi reeditada em 1559, antes ainda da primeira tradução castelhana e justamente no ano em que a *Diana* de Montemayor saiu dos prelos.

O inexaurível debate em torno da natureza directa ou mediata do contacto de Camões com o rasto ideológico de Leão Hebreu parece ter esgotado as indagações sobre a presença da sua doutrina no âmbito nacional. A verdade é que Faria e Sousa não refere Leão Hebreu nos seus comentários às *Rimas* camonianas (cf. Martins, 1989a: 371, n.48), se bem que, na Espanha do seu tempo, continuasse a ser lido e explicitamente citado⁸³. Afigura-se-nos inquestionável a relevância do seu contributo para o pensamento sobre o amor na literatura portuguesa, independentemente das vias pelas quais foi nela desaguar. Contudo, o facto de, na literatura espanhola (e, poderíamos acrescentar, na literatura ibérica), se observar «la dominación del concepto del amor como sufrimiento y no como armoniosa serenidad» (Parker, 1986: 101), ou seja, a prevalência do modelo de Leão Hebreu sobre o de Ficino ou o de Bembo, porventura não será suficiente para assegurar que a filosofia contida nos *Dialoghi d'amore* foi «la forma más influyente del neoplatonismo español» (101), visto que importa considerar igualmente o contributo de uma arraigada tradição vernácula, presente, por exemplo, na poesia de cancionero e nas novelas sentimentais⁸⁴.

Quanto à produção autóctone de tratados filográficos – pondo de parte os *Dialoghi d'amore* –, para além de escassa e pouco original, padeceu ainda com os malefícios do tempo, que se encarregou de a mutilar em parte. Para além do tratado forjado de Maximiliano Calvi, sobreviveram ainda o *Diálogo de amor intitulado Dórida* (Burgos, 1593), provavelmente da autoria de Damasio de Frías, a *Apología en alabanza del amor*, de Micer Carlos Montesa, que preludia a sua tradução de Leão Hebreu, e o *Discurso de la hermosura y el amor*, de Bernardino de Rebolledo (c. 1652), cujos títulos foram registados por Menéndez Pelayo (cf. 1962a: 53-57). Outras obras de idêntica natureza, assinadas por Cristóbal de Acosta e por Francisco de Aldana, perderam-se irremediavelmente, conquanto do segundo tenha sido poupada a bela «Carta a Arias Montano», que abarca os mesmos tópicos. No âmbito português, temos conhecimento de dois tratados, já tardios, dedicados ao amor – *Poderes de amor em geral e horas de conversação particular* (Lisboa, 1657), do Padre António Pereira da Fonseca, e *Cupido*

⁸³ Cervantes menciona o seu nome no prólogo da primeira parte do *Quijote* (cf. 1990: 56), e Lope de Vega, também na *Dorotea*, alude a ele em duas ocasiões (cf. 2001: 239, 372).

⁸⁴ Cortijo Ocaña aponta exactamente o motivo da lamentação amorosa como um dos elementos de continuidade entre a novela sentimental e a pastoril, em parte similares no seu universo temático (cf. 2001: 289-291). E não se poderá dizer, sequer, que os autores das novelas sentimentais se situassem ainda num limbo de fechamento autóctone relativamente à novidade italiana. A demonstrá-lo temos a descrição de um galã, no *Veneris tribunal* (Veneza, 1537), de Ludovico Scrivà, que desfila transportando «vn latino libro: traduzido del griego, del qual las cubiertas eran azules y las vetas verdes y el dorado titulo. Amoris conuiuuium» (1537: 16v).

prostrado, amor profano desvanecido (Lisboa, 1709), de Gregório de Olivares –, os quais, dado o seu teor moral e religioso, não podem ser elencados na mesma tradição.

Exceptuando os *Dialoghi d'amore*, com os mais recentes textos de natureza filográfica encontramos-nos já um tanto distantes do neo-platonismo matricial, pelo que, quando nos reportamos ao seu rasto na literatura de Quinhentos e Seiscentos, devemos precaver-nos contra dois perigos: por um lado, o de perder de vista a verdadeira noção daquilo que representou o movimento neo-platónico renascentista, confundindo-o com a plethora de *clichés* com que nos deparamos na literatura; por outro, o de insistir em descortinar em todas as ocorrências destes *clichés* remissões para o sistema filosófico prístino. Esta última inconveniência pode redundar em desmesuras exegéticas (como emblematicamente sucede em relação a Camões) ou, pelo contrário, em situações nas quais a simples identificação da fonte teórica presumível substitui um genuíno esforço de análise dos elementos no seu enquadramento contextual.

Ludwig Pfandl fez já notar que, «[e]n la novela pastoril, el platonismo fué sólo algo exterior: un elemento emocional lleno de sentimiento, o bien un simple detalle decorativo de erudición estética» (1952: 41). Naturalmente, o universo ficcional e idiossincrático de cada obra não é por força idêntico ao de qualquer outro exemplar do mesmo género, e a novela pastoril ilustra-o bem. Contudo, neste caso as palavras de Pfandl parecem-nos acuradas para descrever o tratamento concedido, em geral, ao tema do amor nas novelas pastoris ibéricas, onde elegantes conceitos desarraigados do sistema filosófico neo-platónico fazem fugazes e pontuais aparições, mesclando-se com convenções poéticas, com ideias morais e com mundividências de muito vária (e por vezes mesmo antagónica) proveniência.

Demais, não só nos parece difícil sustentar que o neo-platonismo desempenhe o papel ideológico de maior relevo nas novelas pastoris, como tão-pouco é credível que os autores destes textos estivessem empenhados em formular um esquema ideológico ou literário a partir desses elementos. Em suma, consideramos pouco pertinente, à falta de uma cabal explicação, a afirmação de que possa existir, a respeito do tema do amor, um «peculiar código de género que é o pastoril» (Mulinacci, 1999: 106). Cumpre estabelecer uma distinção lúcida entre o sistema – que se requer sempre auto-consciente, coeso e impregnante – e os pontuais lugares-comuns poéticos ou retóricos – que irrompem no fluxo da narrativa e que nem mesmo por muito repetidos chegam a consubstanciar um ordenável acervo de princípios actantes.

Em primeira instância, a perspectiva geral que do amor se desenha nas novelas pastoris portuguesas acusa desfasamentos insanáveis relativamente à filosofia neo-platónica. O *Banquete* e o *Fedro*, ambos de Platão, ditam o tom, os argumentos e o modelo esquemático que os tratados filográficos a partir de Ficino seguiriam fielmente, e têm em comum um poderoso cariz apologético. O amor surge neles descrito como faísca criadora do Universo, como elo de harmoniosa concórdia entre os elementos, entre as formas e a matéria, o corpo e o espírito, como segurança de perpetuidade terrena⁸⁵, e como estímulo ao auto-aperfeiçoamento⁸⁶. Este aspecto derradeiro seria enfatizado por Marsilio Ficino e seus seguidores, que viram no amor, mais do que um sentimento, o estado iniciático de um progressivo apuramento do espírito, capaz de elevar o homem à condição de anjo (cf. Pico della Mirandola, 1731: 73).

Se, com alguma reserva, parte deste entusiasmo face às excelências do amor humano ainda aflora em textos como *La Diana* ou *La Galatea*, nas novelas portuguesas, bem de acordo com a sensibilidade maneirista, domina uma impressão de angústia e de desconcerto. No *corpus* textual que estudaremos, o efeito destrutivo do amor marca a sua presença nos cantos dos pastores, nas suas queixas, nas suas lágrimas, nas rejeições e equívocos trágicos em que se vêem envolvidos e, enfim, em todo o alvoroço emocional que reina nas Arcádias lusitanas.

Nas novelas pastoris, nunca o amor humano tem uma solução contemplativa e depuradora, nem, muito menos, oferece um sendeiro seguro para o amor divino. Pelo contrário, representa o maior obstáculo à perfeição e retém os pastores num ciclo interminável de dolorosa cegueira mundana⁸⁷. Assim, as únicas vias através das quais as personagens encontram a paz e conquistam um lugar na ordem social da Arcádia são o desengano do amor terreno ou o matrimónio. Ambas estas soluções estão em consonância

⁸⁵ «Tre cose per lo advenire secondo la mente di Erisimaco si debbono tractare: prima che l'amore è in tutte le cose e per tutte si dilata; seconda che di tutte le cose naturali l'amore è factore e conservatore; terza che di tutte l'arti egli è maestro e signore» (Ficino, 1987: 47).

⁸⁶ «[P]er piacere alle nostre donne e per la loro grazia et il loro amore acquistare, quelle parti che più lodarsi negli altri giovani sentiamo, sovente cerchiamo d'aver noi [...]. Onde in poco spazio tutte le prime rustichezze lasciate e [...] più di gentili costumi apprendendo, quale si dà all'armeggiare, quale ad usar magnificenza si dispone, quale ne' servigi delle corti a gran re et a gran signori si fa caro, quale a cittadinesca vita s'adordina, nelle onorate bisogne della sua patria et in cortesie il tempo che gli è dato ispendendo, e quale agli studi delle lettere volto il pensiero, o le istorie degli antichi leggendo, se stesso con gli altri essempli fa migliore e diviene simile a loro o, nell'ampissimo campo della filosofia mettendosi, et in dottrina e in bontà come albero da primavera cresce di giorno in giorno, o pure nel vago prato entra della poesia, e quivi, ora in una maniera et ora in altra, cantando tesse alla sua donna care ghirlande di dolcissimi e soavissimi fiori» (Bembo, 1961: 117).

⁸⁷ «Cegos! quão mal vos trata / Essa cruel e escassa / Esperança, que faz nũa alma estrago! / Na pena se retrata, / Que lá Tântalo passa / Na ribeira infernal do Estígio lago» (Oriente, 1985: 386).

com os valores contra-reformistas vigorantes durante o período em que as novelas foram concebidas, afastando-se de forma significativa do idílio eroticamente livre projectado por algum bucolismo renascentista⁸⁸. O matrimónio, encarado desde um prisma que é claramente tributário das palavras de S. Paulo⁸⁹, surge como um mal menor, uma alternativa ao sofrimento perene, para aqueles que não estão espiritualmente aptos para a abnegação total. Quanto ao refúgio no amor divino, em vez de exaltar o poder da vontade humana, sugere, pelo contrário, uma inelutável incapacidade de enfrentar as contrariedades do mundo – trata-se de um retraimento, mais do que de uma superação. Por ironia, o único aspecto que a generalidade das novelas pastoris parece partilhar com o neo-platonismo pouco tem a ver com o amor, relacionando-se, antes, com a faceta mais soturna deste sistema filosófico: a ideia plotiniana da existência humana na terra como uma mísera e lívida sombra da sua original e talvez posterior existência celestial depurada.

Para além disso, de todo o complexo sistema filosófico neo-platónico acham-se pouco mais do que rarefeitas alusões no decurso das novelas portuguesas, ao contrário do que sucede do outro lado da fronteira, onde vários novelistas fizeram questão de enxertar blocos de teorização amatória nas suas narrativas ficcionais. No panorama nacional, a novela que de forma mais metódica aborda o tema do amor é, provavelmente, *A paciência constante*. Na novela de Vasconcelos, deparamo-nos com um discurso à maneira do *Fedro*, que corresponde à justaposição de um vitupério e de um louvor do sentimento amoroso (cf. 1994: 143-152, 182-188). Este é o único caso em que o leitor é brindado com uma explícita sistematização teórica do amor, que percorre os tópicos habitualmente desenvolvidos na casuística amorosa do Renascimento.

Se algo do amor platónico original se conserva nas novelas, serão tão-só traços ideologicamente isolados, tais como a noção de que o amor pode exercer uma função

⁸⁸ O exemplo máximo desta liberdade erótica encontra-se, talvez, em *Aminta* (Ferrara, 1573), de Torquato Tasso, cujas personagens padecem apenas dos males inerentes ao próprio amor, sem se verem oprimidas por nenhum tipo de repressão social ou moral, conforme sugerem os celeberrimos versos: «S'ei piace, ei lice» (1985: 66).

⁸⁹ Em 1 Coríntios 7, 1-9: «de quibus autem scripsistis / bonum est homini mulierem non tangere / propter fornicationes autem unusquisque suam uxorem habeat / et unaquaeque suum virum habeat / [...] / hoc autem dico secundum indulgentiam / non secundum imperium / volo autem omnes homines esse sicut me ipsum / sed unusquisque proprium habet donum ex Deo / alius quidem sic alius vero sic / dico autem non nuptis et viduis / bonum est illis si sic maneant sicut et ego / quod si non se continent nubant / melius est enim nubere quam uri» (Gryson, 1994: 1175, cols.1-2). É conhecido o destaque que o Concílio de Trento concedeu ao sacramento do matrimónio, dedicando toda a sua 24.^a sessão, em finais de 1563, à revisão dos seus pressupostos religiosos, morais e sociais (cf. Milhou-Roudié, 1995: 11).

civilizadora⁹⁰, não apenas a um nível individual e espiritual, mas ainda a um mais vasto nível comunitário⁹¹. No entanto, torna-se óbvio que este não é sempre o caso, dado que, enquanto as personagens cuja inata excelência moral é salientada se convertem em perfeitos amadores, outras, menos primorosas, são conduzidas a extremos de furor e violência quando manietadas pela paixão⁹². Na melhor hipótese, a experiência emocional apuraria a sensibilidade face aos outros, promovendo a identificação com os padecimentos alheios, o que não exclui, por outro lado, situações de natureza oposta, em que o egocentrismo fundamental dos amantes obscurece de todo a sua consciência.

Em contrapartida, os romancistas fizeram um aproveitamento retórico vasto de uma miríade de conceitos e expressões metafóricas empregues na tratadística neo-platónica. Em particular, são recorrentes o tópico da união espiritual dos amantes⁹³ e certos elementos da fisiologia amorosa, tais como o lugar-comum de que o amor nasce no olhar, penetrando-o e fazendo entrar em ebulição os espíritos que circulam na corrente sanguínea⁹⁴, os quais, por seu turno, transportam até ao coração e ao cérebro a imagem do ser amado, fixando-a aí e perturbando todo o discurso mental⁹⁵. Cabe notar que esta

⁹⁰ «[E]l amor compadecido de mi baxo estado me prestó sus alas para bolar al conocimiento de la perfeta Isbella» (Raia, 1629: 117v). Insinua-se aqui a ideia de uma aristocracia infusa, espiritual, por oposição à aristocracia social que algumas personagens não pastoris ostentam.

⁹¹ Assim o indicia o caso do caçador Liriandro: simbolicamente «nacido no íntimo das montanhas do Tera», mostrava-se «tão inclinado à caça e inimigo de amor, que, por não tratar dele, fugia a conversação dos pastores» (Vasconcelos, 1994: 129). Mais tarde, ao enamorar-se de Floridora, muda de condição e aproxima-se dos outros enamorados, participando nas ocasiões festivas que reúnem a comunidade pastoril, durante as quais revela uma inusitada galanteria (cf. 373-378).

⁹² Naturalmente, este desequilíbrio resulta narrativamente muito mais rentável do que uma perfeita harmonia platónica, a qual, conjugada com o típico estatismo da Arcádia, votaria estes textos a uma implosão precoce. «Ai letterati interessava soprattutto la fenomenologia amorosa che s'era espressa o poteva esprimersi in versi lirici o in romanzi o in novelle o in commedie; interessavano gli effetti della passione amorosa sul comportamento sociale e il ruolo che all'amore si doveva assegnare nella vita quotidiana. Anche negli scritti più spregiudicati è evidente la volontà di dare norme all'amore, di organizzare nel miglior modo possibile la vita erotica, dominando con la ragione anche questo sentimento apparentemente incontrollabile» (Pozzi, 1989: 69).

⁹³ Poeticamente fixada por Petrarca, nos *Trionfi* – «l'amante ne l'amato si trasform[a]» (2006: 49) –, e polemizada na obra camoniana (cf. Cunha, 1989: 57-61; Macedo, 1998), esta foi uma das fórmulas de maior sucesso oferecidas pelo neo-platonismo, sendo tentador converter a sua ocorrência em toda uma subscrição do programa ficiniano: «Ma dove l'amato nello amore risponde, l'amatore almen che sia nello amato vive. Qui cosa meravigliosa adviene quando due insieme s'amano: costui in colui e colui in costui vive. Costoro fanno a cambio insieme e ciascuno dà sé ad altri per altri ricevere» (Ficino, 1987: 41). O mesmo tópico é reiterado na composição XCIV do *Canzoniere*, que, já em 1609, foi alvo de uma interpretação em clave metafísica por Alessandro Tassoni (cf. Perella, 1971: 22, n.2), de grande relevância para as nossas considerações, ao sugerir que as polémicas filográficas continuavam a interessar em pleno século XVII.

⁹⁴ Este foi um tópico dominante na poesia *stilnovista* e também no neo-platonismo florentino, passando, já de forma diluída, à lírica platonizante e petrarquista de Quinhentos e de Seiscentos. Robert Klein filia-o na filosofia aristotélica (cf. 1970: 35-36).

⁹⁵ «Flerício [...], com mil penas e tristezas n'alma, lágrimas nos olhos, imaginações amorosas na fantasia, discursos inquietos no entendimento, infinita afeição na vontade, lembranças saudosas na memória [...], andava pelas fermosas praias do Douro de ãa parte pera a outra tão imaginativo, que não sabia acodir mais

concepção medicinal do amor, presente no *De amore* ficiniano, é menos devedora de Platão do que de certos tratados médicos medievais, como os de Avicena, Averróis, Bernard Gordon, Arnaud de Villeneuve ou Francesco da Barberino⁹⁶.

Outro elemento que deve imperativamente ser agregado ao cadinho amatório das novelas pastoris, mais devido ao arco cronológico em que foram escritas do que a qualquer especificidade genológica, é a lírica petrarquista.

A fortuna literária de Francesco Petrarca reveste-se de uma ironia que talvez se pudesse dizer trágica caso não lhe tivesse valido a imortalidade. Se, por um lado, a fracção da sua obra dedicada a assuntos de filosofia moral se revela, quantitativamente, a mais significativa, havendo-se o próprio Petrarca auto-caracterizado, em primeiro plano, como filósofo moral (cf. Anselmi, 2005: 110), e se, mesmo em Portugal, desde os primeiros decénios do século XV, o seu nome se encontrou fortemente vinculado às obras de carácter moralístico que produziu (cf. Rossi, 1976: 73-78; Santos, 2005: 462), por outro lado, contudo, foi o *Canzoniere*, ao criar uma nova linguagem literária e ao conceder um inédito estatuto (exemplar, ímpar, hipostático) à figura do poeta, que lhe assegurou um séquito de admiradores e imitadores desde o *Quattrocento*.

A Petrarca ficou ainda associada uma imagem de gigantismo biográfico e sentimental. O percurso descrito no *Canzoniere* foi entendido como o modelo existencial amoroso por excelência⁹⁷, e do seu espesso fluxo foram retirados versos, aforismos ou conceitos que, dados os seus contornos axiomáticos, acabaram convertidos em mandamentos amatórios, actuantes já na esfera emocional, já na esfera comportamental. Na literatura filográfica, a linguagem lírica de Petrarca tende a conjugar-se com o substrato neo-platónico⁹⁸, fusão facilitada pelo parcial conhecimento que o poeta aretino

que a sentir seu tormento, e tão embebido nele, que não podia admitir consolação alguma que seu entendimento lhe oferecesse» (Freire, 1996: 400).

⁹⁶ «Cet enchevêtrement de motifs nettement médicaux et de thèmes à nos yeux philosophico-littéraires se retrouve chez les poètes: leur œuvre [...] demeure souvent inintelligible sans une bonne connaissance de l'anatomie de l'œil et du cerveau, ou des modèles circulatoires et de l'embryologie du Moyen Âge. C'est que les poètes non seulement se réfèrent directement aux doctrines physiologiques de leur temps, mais compliquent souvent cette référence d'une intention allégorique qui prend pour objets privilégiés l'anatomie et la physiologie du corps humain» (Agamben, 1994: 131).

⁹⁷ «La pedagogia petrarchesca è [...] imperniata sulla narrazione: una storia amorosa, dichiaratamente autobiografica, dipanantesi secondo esili ma indubie tecniche romanzesche, lo percorre per intero, caricandosi di significati morali e simbolici» (Santagata, 1989: 159). Durante muito tempo, o subtil fio narrativo subjacente ao *Canzoniere* constituiu um dos elementos de maior interesse, instaurando-se uma inédita reciprocidade entre *imitatio stili e imitatio vitae*. Recorde-se, por exemplo, que, ao reeditá-lo em 1525, Alessandro Velutello procedeu a uma reordenação dos poemas com base num critério cronológico, com o intuito de reconstituir a biografia sentimental do poeta do Sörga (cf. 21-22).

⁹⁸ Por este motivo, e como muito pertinentemente frisou Maria Helena Cunha ao estudar a lírica camonianiana, o petrarquismo vem perturbar de forma significativa o equacionamento de influências (cf. 1989: 20).

revela do pensamento de Platão (cf. Toffanin, 1953: 185-213; Marcel, 1954: 293-312). Deste jeito, verifica-se que, numa série de sentidos, falar de amor corresponde também a falar da linguagem específica em que ele se exprime e, no fundo, se engendra⁹⁹.

A influência petrarquista, ao contrário da neo-platónica, não condiciona o emprego de uma ou outra fórmula retórica ou a reiteração de uma ou outra ideia poeticamente estilizada, mas impregna, antes, a expressão e a linguagem poéticas de uma parte substantiva da literatura portuguesa a partir de Sá de Miranda. Convém notar, porém, que não se verifica, na obra dos autores portugueses, uma transposição incriteriosamente directa dos códigos petrarquistas¹⁰⁰. Sá de Miranda é, a este respeito, um autor exemplar, já que, no complexo tratamento que faz do tema do amor, contrapõe textos onde é glosada a faceta mais eufórica do amor petrarquista a outros, bem mais numerosos, nos quais se ensaia uma alteração em torno dos malefícios e dos proveitos do amor, quase sempre com vista a firmar um posicionamento moral de índole estóica. Significativamente, os textos mirandinos onde o amor é objecto de representações mais negativas são as églogas, que quase sempre pintam idílios rústicos assolados pelo tumulto das paixões. Sá de Miranda constitui, na sua desconfiança moral e poética perante os novos códigos literários, um caso sintomático, e porventura será lícito afirmar que o dilema expresso na sua poesia, exacerbando um aspecto já latente no *Canzoniere* de Petrarca, perpassa através de grande parte da poesia petrarquista portuguesa, para ser recuperado com renovada intensidade pelos autores do Maneirismo.

Entre um e outro momento, porém, há que equacionar a esmagadora intervenção camonianiana. Não é este o lugar adequado à reabertura de debates em torno do petrarquismo camoniano, e apenas nos compete convocar aqueles elementos transversais da obra de Luís de Camões que se revestem de alguma relevância para a presente investigação. Não subscrevemos sem cautelosas restrições a ideia de que Camões haja formulado uma versão mais profundamente humana do lirismo de Petrarca. Uma conflitualidade poderosamente humana, se bem que esteticamente sublimada, encontra-se já no

⁹⁹ Por exemplo, Mario Equicola, no seu enciclopédico *Libro di natura de amore* (Veneza, 1525), faz preceder os seus considerandos sobre o amor de uma extensa revisão da lírica amatória, que se estende desde Jean de Meung, um dos autores do *Roman de la rose*, até Giovanni Giacomo Calandra (cf. 1562: 8-70).

¹⁰⁰ «Na verdade, a identificação de processos de hipercodificação, no âmbito da imitação de formas do conteúdo e de formas de expressão petrarquistas, exige um esforço de análise que tem por base uma selecção de elementos sígnicos que, na maior parte dos casos, implica uma operação bastante artificial. São muito raros os textos que, quando considerados na sua unidade estrutural, podem ser decodificados unicamente com base no código petrarquista, em virtude não só das variantes idiolectais próprias de cada autor, como também da concomitante modelização de outros padrões literários de incidência epocal, ou da vitalidade do substrato literário peninsular» (Marnoto, 1997: 444).

Canzoniere, onde assume uma direcção distinta. As pressões sensoriais e os apelos terrenos, que retêm o espírito nos seus enlevos amorosos, fazem sentir a sua presença em ambos os poetas, mas, enquanto em Petrarca constituem a parcela de um angustiante dilema moral e religioso que se arrasta, em clave ultimamente disfórica, ao longo de todo o *Canzoniere*, na lírica camoniana são assumidos como adversários do auto-comprazimento humanista ou como elementos catalisadores da discórdia num universo que aos poucos vai coleccionando brechas, até estilhaçar por completo. A carga moralizante é, apesar de tudo, muito menos ponderosa em Camões do que em Petrarca, talvez porque o combate que se terça nos versos camonianos, sem propriamente passar ao lado da moral, de certo modo a supera, ecoando até bem mais longe, numa dimensão em que o homem talvez não careça de um espelho divino para adquirir proporções cósmicas.

Em Camões, o desconcerto já não se joga no maniqueísmo emocional do entusiasmo e do sofrimento, tributário de um maniqueísmo moral mais amplo. Antes, a faceta angustiante do amor humano é insulada e dilatada espectacularmente, não se lhe furtando nenhuma das parcelas do dilema. Por outras palavras, na eterna circularidade em que a «ideia» e a «forma» (Camões, 1994: 126) mutuamente se devoram como um novo Ouroboro, não existe uma solução feliz. E não será excessivo, segundo cremos, admitir que, nessa dualidade do sentimento amoroso – em que o par Laura / Deus¹⁰¹ acaso se vê substituído pelo par Laura carnal / Laura espiritual –, o poeta acha reflectida a sua própria dualidade existencial.

Estimamos ser de grande importância ter presentes ambos os modelos, assim como as diferenças que mantêm entre si, visto que os poetas maneiristas, muitíssimo sensíveis à lição de Camões, não deixaram de beneficiar de um contacto directo com o maciço *corpus* textual dos *Rerum vulgarium fragmenta*. Iremos comprovar com alguma frequência que, nas novelas em análise, o cerrado dilema moral e religioso encenado no *Canzoniere* alterna com um desespero espiritual e intelectualmente mortificante, que, à maneira de Camões, amiúde se projecta, a partir do amor, num plano mais vasto da consciência.

¹⁰¹ Segundo Adelia Noferi, em Petrarca cessa de existir a concepção positiva da amada cantada pelos *stilnovistas*, e, se a imagem da *donna angelicata* permanece, é como sinal da distância, como um dos pólos da dicotomia. Laura não é já uma entidade metafísica, e em Petrarca o sentimento amoroso não ascende a uma esfera metafísica e intelectual, encontrando-se num estado de perene ameaça (cf. 1962: 261-263). Os novelistas pastoris recuperarão este conflito petrarquista, que, apesar de tudo, não se acha no foco do debate camoniano, o qual se centra, com obsidante narcisismo, na figura do amante.

A terceira e última linhagem ideológica e literária que invocaremos é a tradição, de ascendência medieva, do amor cortês. É fundamental sublinhar que desta tradição – havia muito caducada à data da composição das primeiras novelas pastoris, uma vez perdido o envolvimento socio-político que a justificava – apenas é possível discernir leves pegadas nos textos em análise, todas elas, aliás, impressas de forma indirecta, por mediação dos dois filões que acabámos de apresentar. Contudo, continua a ser impossível conceber a literatura amorosa ocidental sem ponderar as formulações decisivas do amor cortês¹⁰², revelando-se sempre útil tornar ao sistema original ao qual pertenceram.

Mais ainda do que a lírica trovadoresca, o documento basilar que nos permite aceder aos princípios do amor cortês é o *Tractatus amoris* (c. 1186), de André le Chapelain¹⁰³. Corresponde a um tratado de natureza muito vária, onde são justapostos tipos de discurso muito divergentes entre si, desde teorizações de cariz filosófico-moral em torno do amor até tábuas de mandamentos comportamentais a serem observados pelo amante, passando por registos de situações exemplares.

Um dos elementos que caracterizam o amor cortês, tal como é definido por Le Chapelain, é o seu valor gregário, muito distinto, portanto, da concepção petrarquista e camoniana, onde a individualidade solitária da figura do amante é exaltada. O amor, aqui, não isola o amante na exclusiva dignidade do seu sofrimento, mas, pelo contrário, dota-o de características que lhe permitem viver em harmonia com os seus pares, no contexto de uma comunidade de refinados costumes, o que justifica a insistência na necessidade de seguir os padrões do *galateo* amatório, que é, ao cabo, um *galateo* cortesanesco¹⁰⁴.

O agremiado de pastores enamorados, na ficção peninsular, afasta-se consideravelmente dos ideais estóico-epicuristas que Thomas Rosenmeyer situa nos primórdios da literatura bucólica (cf. 1969: 70), para encontrar um paralelo mais forte e convincente nas reuniões cortesanescas descritas por Le Chapelain, nas quais o amor constitui tema privilegiado de conversação.

Após o grande sucesso das narrativas cavaleirescas, nas novelas pastoris propõe-se um padrão alternativo de heroísmo e de valor, que não passa pelos cometimentos

¹⁰² Segundo Denis de Rougemont, praticamente toda a literatura amorosa do Ocidente defluiu deste paradigma (cf. 1999: 64).

¹⁰³ Jean Festugière regista uma edição de 1610 do tratado de Le Chapelain e ainda traduções italianas do mesmo texto datadas do século XIV e de 1611, chegando a colocar a hipótese de que Petrarca o houvesse lido (cf. 1941: 15).

¹⁰⁴ O livro II do tratado de Le Chapelain é integralmente dedicado à veiculação de instruções práticas com vista a conservar o amor depois de o obter ou a solucionar imbróglios na relação amorosa cortês, algumas das quais acusam uma inequívoca ascendência ovidiana (cf. 1974: 151-183). Tais normas ora são apresentadas de forma prescritiva, ora são propostas mediante a exposição de casos exemplares.

marciais nem por qualquer tipo de intervenção activa, mas antes pela passiva observância de regras de conduta amorosa. Tanto nas palavras de Le Chapelain como nas novelas, o amor constituiria, assim, um processo de refinamento individual prévio à entrada na comunidade amorosa¹⁰⁵, aspecto que se torna ainda mais saliente pelo facto de as personagens pastoris não poderem aspirar a outro tipo de nobreza senão àquela que reside no foro sentimental.

Outro elemento distintivo do amor cortês é a construção da relação amorosa em função dos esquemas do serviço feudal¹⁰⁶. De certa forma, este é um pressuposto que subjaz a muita da literatura subsequente de tema amoroso, embora submetido a inevitáveis reformulações. Em Petrarca, por exemplo, a noção de serviço amoroso encontra-se intrínsecamente relacionada com a criação poética. A reiteração, por parte dos neo-platónicos, do valor superior do amado face ao amador¹⁰⁷ vem corroborar, num plano abstracto, este hábito social e poético.

No entanto, o aspecto para nós mais interessante do *Tractatus amoris* é a sua descrição tripartida do amor, que abarca uma espécie de amor humano puro e uma espécie de amor humano físico¹⁰⁸, das quais se distingue, naturalmente, o amor divino, explanado no livro III. Vários tratados do Renascimento assumem a possibilidade de um amor misto, a um tempo contemplativo e sensorial¹⁰⁹, que não fora previsto, pelo menos de forma

¹⁰⁵ Afirma Le Chapelain: «L'amour fait que le véritable amant ne peut être avili par l'avarice; il amène un homme grossier et sans éducation à briller par son élégance; même à un homme de la plus basse naissance, il peut donner la noblesse de caractère; il remplit l'orgueilleux d'humilité, et grâce à lui, l'amant prend l'habitude de rendre complaisamment à chacun de multiples services» (1974: 50).

¹⁰⁶ O ambiente de corte e os seus protocolos constituem uma das hipotéticas fontes de inspiração dos padrões do amor cortês, apontada desde muito cedo pela história e a crítica literárias (cf. Lewis, 1985: 2).

¹⁰⁷ «Efectivamente, o amável é realmente belo, delicado, perfeito, feliz; mas o que ama tem outra essência» (Platão, 1986: 79). «[L]'amato ha ragione di più perfetto che l'amante, perché, essendo il fine di quello, il fine è più nobile che quello che è per il fine. [...] Ti mostro la divinità consistere ne l'amato e non ne l'amante; però che l'amato è bello in atto come Dio, e l'amante che'l desia è bello solamente in potenza, per il qual desiderio, se ben si fa divino, non però è dio come l'amato; e però vedrai che l'amato in mente de l'amante è onorato contemplato adorato come proprio dio, e sua bellezza ne l'amante è reputata divina, che nissuna altra se li può equiparare» (Leão Hebreu, 1983: 48, 200).

¹⁰⁸ «C'est l'amour pur qui unit les cœurs de deux amants avec toute la force de la passion. Il consiste dans la contemplation de l'esprit et dans les sentiments du cœur, il va jusqu'au baiser sur la bouche, à l'étreinte et au contacte physique, mais pudique, avec l'amante nue; le plaisir ultime en est exclu, ce dernier étant interdit à ceux qui veulent aimer dans la pureté. [...] Mais on appelle amour physique celui qui se réalise dans tous les plaisirs de la chair et qui a son point d'aboutissement dans l'acte ultime, œuvre de Vénus» (Le Chapelain, 1974: 125).

¹⁰⁹ Esta tripartição adquire, nos tratados filográficos renascentistas, diferentes nomenclaturas. Ficino, para além do amor divino, diferencia dois tipos de amor humano: «ogni amore comincia dal vedere, ma l'amore del contemplativo dal vedere surge nella mente, l'amore del voluptuoso dal vedere discende nel tacto, l'amore dell'activo nel vedere si rimane. L'amore del contemplativo s'accosta più al demonio supremo che all'infimo, quello del voluptuoso più all'infimo che al supremo, quello dell' attivo s'accosta igualmente all'uno come all'altro» (1987: 133). Mario Equicola propõe diversas subdivisões: amor divino, humano e bestial (cf. 1562: 37), amor natural, sensitivo e intelectual (cf. 131), e ainda amor contemplativo, voluptuoso e intermédio (cf. 131). Tullia d'Aragona recupera a distinção medievalizante e algo simplista entre amor

clara, por Platão, em cujo *Banquete* parece óbvio que todo o amor não estritamente contemplativo é patrocinado pela Vénus terrena (cf. 1986: 33-35). Esta subtil indulgência terá seguramente sido muito grata aos teorizadores renascentistas do amor (e mais ainda aos novelistas pastoris, que escreveram em pleno clima contra-reformista), para quem o encómio rigoroso do celibato propiciaria um desdouro do sagrado valor católico do matrimónio. É evidente que André le Chapelain e os renascentistas não têm em mente a mesma realidade quando se referem ao amor misto («puro», na terminologia de Le Chapelain), atendendo a que o amor cortês por obrigatoriedade exclui a aliança matrimonial, sancionando abertamente, pois, as ligações adúlteras¹¹⁰, enquanto o amor platonizante da Renascença, na sua versão mais amável e socialmente correcta, tem nele o seu escopo.

A estas três linhas de escrita e pensamento sobre o amor, teria ainda cabimento acrescentar a bibliografia exprobatória, ou seja, os tratados em seu vitupério, os quais mais ou menos acompanharam cronologicamente a divulgação dos tratados filográficos neo-platonizantes¹¹¹, oscilando entre a bonomia dos *Remedia amoris*, de Ovídio, e a impressionante agressividade do *Corbaccio* (c. 1365) boccacciano. Teremos ocasião de dar a palavra a esta outra perspectiva, igualmente representada nas novelas pastoris. Por agora, todavia, o seu contributo não é relevante, visto não avançar uma genuína teoria do amor, conservando, pelo contrário, um estéril autismo, que se agita numa retórica

honesto e amor desonesto (cf. 1912: 222-223) – patente ainda, por exemplo, nas *Dianas* de Montemayor e Gil Polo, publicadas cerca de três lustros mais tarde –, contrapondo-os, adiante, ao amor divino, muito mais perfeito (cf. 72r-v).

¹¹⁰ «[O]n considère que l'amour conjugal et le véritable amour entre amants sont tout à fait différents et ont leur origine dans des mouvements de l'âme radicalement distincts» (Le Chapelain, 1974: 169). Na *Galatea*, Elicio sugere ao pastor Mireno a manutenção de um amor adúltero, puramente espiritual, com a amada que acaba de desposar outra personagem: «si tú la quisiste limpia y honestamente doncella, también la puedes querer agora casada, correspondiendo ella ahora como entonces a tus buenos y honestos deseos» (Cervantes, 1961a: 191-192). Uma insinuação no mesmo sentido encontra-se num verso entoado pelo pastor Cydallo, nas *Ribeiras do Mondego*, endereçado à amada perdida para sempre para outro pastor, pouco tempo após as suas bodas: «Naõ virás já? ah vem doce enemiga, / Acaba já de vir, naõ te detenhas, / Antes que quem te goza o contradiga» (Soto Maior, 1932: 163r).

¹¹¹ Cabe recordar a sequência *Ars amatoria* – *Remedia amoris* e o *Tractatus amoris*, cujos desfechos contradizem o enaltecimento do amor antes apresentado, sem necessariamente proporem uma síntese dos dois posicionamentos. O *Anteros* de Battista Fulgoso, a que já nos referimos, foi publicado na década de 90 do século XV, tendo surgido, pois, entre os tratados produzidos pelos membros da Academia florentina e a corrente mais divulgativa da tratadística neo-platónica, porventura numa tentativa de prevenir as negativas consequências morais da disseminação desta ideologia, às quais se refere André Chastel, relacionando-as em parte com as urgências da Reforma (cf. 1961: 266). Entre outros, poderíamos ainda mencionar a *Anterotica* (Treviso, 1492), de Pietro Edo, ou o *Dialogus contra amores* (Erfurt, 1510), de Bartolomeo Sacchi, conhecido como Platina (cf. Pozzi, 1989: 57). Textos como estes são quase sempre indissociáveis do filão de literatura misógina, que, por ironia, pode ter encontrado suporte em alguns traços do neo-platonismo renascentista, designadamente na associação entre o elemento feminino e a matéria ou as paixões irracionais (cf. Bloch, 1991: 29-30).

generalizante e superficial, combinando chavões senequianos com a exaltada misoginia aristotélica e paulista.

NOÇÕES EXPLÍCITAS E NOÇÕES IMPLÍCITAS

As observações que temos vindo a fazer, se bem que marcadas por um relativo cepticismo quanto à identificação da novela pastoril com determinados rótulos, não alvitram, em todo o caso, uma completa anarquia ideológica ou retórica. Antes, julgamos que as contradições oferecidas pelo leque textual, e no seio de cada texto em particular, são dignas de uma empenhada atenção, até porque nos parecem revelar um significado profundo, sob uma aparência de arbitrariedade¹¹². Antes de prosseguir, no entanto, importa realizar ainda algumas outras clarificações, desta vez não concernentes aos materiais ideológicos, mas à sua distribuição e apresentação ao longo dos textos.

Uma distinção que de imediato se impõe é aquela que se evidencia entre o tratamento dado ao tema do amor de forma indirecta e as ideias que dele são veiculadas directa e esquematicamente. Na primeira categoria cabem os casos amorosos, isto é, os múltiplos enredos em que se decompõem as novelas¹¹³, mas ainda vários monólogos ou diálogos das personagens que não esboçam qualquer perspectivação teórica do amor, assim como os *topoi* disseminados pelas poesias entoadas pelos amantes. Já a segunda engloba estritamente os discursos ou diálogos que tomam o amor como assunto central, descrevendo-o, discriminando as suas categorias e averiguando as suas causas e efeitos a um nível metafísico ou moral.

Começaremos pelas modalidades de tratamento explícito das noções acerca do amor. O melhor exemplo concreto que delas podemos dar é o diálogo que ocorre na

¹¹² Esta espécie de caos contido é relacionável com o conceito de ironia aprofundado por Vicente Cabrera (1991) em torno da *Galatea*, a um nível verbal e situacional, mas também a um nível mais amplo, que envolve a concepção da própria obra. Estas formas de ironia encontram uma forte expressão no *corpus* português em análise, e talvez possam ser adscritas à ironia fundamental deste género literário, que se prende com uma cisão insanável entre *res* e *verba*, muito característica da cosmovisão maneirista.

¹¹³ «Montemayor's purpose was to study human beings functioning *purely* as lovers, i.e., unhampered and undistracted by social, economic, or other considerations. By means of the experiment thus conducted under controlled conditions, he examined the operation of three key factors enumerated in the first sentence of Book I, "Love, Fortune and Time", and drew some conclusions of general validity about love and lovers. This means, of course, that he was deliberately dealing with types, rather than with individuals» (Solé-Leris, 1980: 35-36).

Paciência constante, ao qual já nos referimos, entre Liriandro e Marfido, respectivamente contra e a favor do amor (cf. Vasconcelos, 1994: 143-152, 182-188). Na realidade, trata-se menos de um diálogo, no sentido próprio do termo, do que de uma justaposição de dois monólogos distintos, distanciados, aliás, pela interposição de algum material narrativo. Esta estrutura encontra-se bastante próxima da do *Fedro* de Platão, onde Sócrates, após um discurso contra o amor, do qual de imediato se arrepende, procede à sua palinódia, partindo de pressupostos radicalmente distintos dos do discurso precedente¹¹⁴.

Neste capítulo, interessa-nos sobretudo a intervenção de Marfido, exaltando o amor, digna de nota pelo facto de apresentar um padrão ideológico e temático concordante, em traços gerais, com o que se encontra na tratadística filigráfica. Da genealogia mitológica do Amor, passa-se ao seu enaltecimento, escudado em autoridades filosóficas que é útil reter: Platão, Aristóteles e os estóicos. O amor é definido, na linha platónica, como «desejo de gozar a fermosura» (182), como furor epifânico que impulsiona a alma num sentido ascensional, ainda que parta do plano da experiência sensível, já que «a fermosura d'alma ajuda a do corpo» (182), estando, de certo modo, implicada nela¹¹⁵. O amor aqui visado é sempre «o verdadeiro e limpo amor chamado filosófico», aquele que «somente deseja gozar o lícito e honesto» (183)¹¹⁶, e que, portanto, é encarado como a «origem de todos os bens» (184), sendo, pois, intrínseco à natureza humana. Por fim, direcciona-se o tópico das duas Vénus (terrena e celestial) para o apanágio do já referido amor misto, que, adorando concomitantemente «as gentilezas do corpo e as excelências d'alma», possui «todos os quilates de perfeito» (185). É legítimo assumir que esta suprema forma de amor se concretiza no matrimónio cristão, exalçado no desfecho da novela e escopo de toda esta defesa mais ou menos platonizante do

¹¹⁴ Os dois primeiros discursos dos *Asolani* reiteram esta disposição estrutural. Textos dotados de semelhantes características, já em prosa, já em verso, não são incomuns na época. No seu «Epitalâmio pastoril», Sá de Miranda incluíra já um canto em vitupério e um canto em louvor do amor (cf. 2002: 256-260, 261-264), e no *Pastor peregrino* duas personagens evocam a mesma convenção num canto amebou (cf. Lobo, 2004: 71-73).

¹¹⁵ Não obstante, algumas linhas abaixo refuta-se qualquer dignidade que possa subjazer ao amor sensorial fruído com outros sentidos que não a vista, o ouvido e o intelecto (cf. 183). Claro que a glorificação do amor misto (cf. 185) desequilibrará de novo toda esta máquina conceptual. Observa-se aqui, pois, o mesmo tipo de ambiguidade face à experiência sensorial que caracteriza, por exemplo, o pensamento de Plotino, em cujas *Enéadas* ora se assume a imperiosa necessidade de cultivar a insensibilidade à beleza terrena, que, não integrando nenhum programa iniciático, apenas pode conduzir às trevas (cf. 2003a: 104-105), ora se condescende com a sua fruição, na condição de que o intelecto seja sempre capaz de a reconhecer como um mero sinal da beleza divina e verdadeira (cf. 2003b: 75-76).

¹¹⁶ O mais não é amor, mas sim «concupiscência [...], insânia e doudice» (183). Algo idêntico escreve Pietro Bembo, nos *Asolani* (cf. 1961: 87).

amor¹¹⁷. Observa-se, desta forma, que mesmo os trechos novelísticos que parecem mais directamente conectados com as ideias da filosofia ficiniana apresentam sintomas de uma profunda reformulação dos seus pressupostos. Num certo sentido, estamos perante uma situação paradoxal, em que o elogio do amor exige uma legitimação fora do mesmo amor, ou, por outras palavras, em que o amor se converte numa virtude que só o é na condição de não representar um fim em si, mas sim uma fase provisória conducente a um objectivo moral diverso¹¹⁸.

Em torno destes discursos no âmbito dos quais se delineia um repertório de ideias (mais do que uma ideologia) acerca do amor, orbitam outros considerandos de cariz mais pontual, a respeito de tópicos tais como a beleza feminina. Partindo da definição mais básica que do amor se esboça nos tratados filográficos – a de um desejo de fruir a beleza e de gerar nela (cf. Platão, 1986: 84; Ficino, 1987: 44) –, torna-se imperioso anexar à explicação do amor uma explicação da beleza. Embora o neo-platonismo coloque a questão em termos mais amplos e abstractos¹¹⁹, na maior parte da literatura amatória que se presta a requintes metafísicos a beleza é simplesmente identificada com os dotes físicos femininos, por cujo arrolamento foi Petrarca o grande responsável. Um indício de que a relevância deste tópico vai além da mera projecção de características identificadoras de uma ou de outra personagem é o facto de chegar a constituir matéria de debate entre os pastores.

Assim, na *Primavera*, os participantes numa reunião rústica decidem entreter as horas mortas da sesta construindo retoricamente o retrato da dama ideal (cf. Lobo, 2003: 322-323). Cada um participa com uma oitava descritiva, sendo percorrida toda a panóplia metafórica tão cara aos poetas petrarquistas: «O desdém de uns cabelos desatados / Sobre um monte de neve e cor de rosas»; «Dous rubis engastados sabiamente / Num transparente e puro cristalino»; «Dous olhos negros, cuja luz fermosa / Abate a vista e enleva a fantasia, / [...] / Onde Amor vive, reina, manda e goza»; «Uma composição de partes belas, / Uma

¹¹⁷ A mesma ideia é explicitada numa passagem das *Ribeiras do Mondego*, onde um despretenso oaristo entre dois enamorados recebe também uma pincelada filográfica: «posto q, conforme a melhor opiniaõ, Amor se diuide em honesto, vtil, & deleitoso: eu ao som do q delle sinto dissera que entre Amor diuino, & lasciuo, o licito, & honesto entre os casados fica em meyo» (Soto Maior, 1932: 127v).

¹¹⁸ Fernanda Rodrigues, ao estudar os modelos amatórios na trilogia de Rodrigues Lobo, apresenta o «amor realização» como uma convenção alternativa relativamente ao amor cortês, ao amor platónico e ao amor petrarquista (cf. 1957: 89-92). Apesar de se tratar de uma proposta curiosa, não se nos afigura que o estatuto moral, filosófico e até estético do «amor realização» possa ser equiparado ao dos restantes paradigmas, que absorve e aos quais se sobrepõe.

¹¹⁹ «[La bellezza] non è altro che una grazia che di proporzione e di convenenza nasce e d'armonia nelle cose, la quale quanto è più perfetta ne' suoi soggetti, tanto più amabili essere ce gli fa e più vaghi, et è accidente negli uomini non meno dell'animo che del corpo» (Bembo, 1961: 134).

graça gentil que não se entende» (322-323). Conquanto nestas estrofes não se proceda a nenhum tipo de problematização do conceito de beleza, é bastante nítido o seu enquadramento nos parâmetros estéticos convencionais, os quais, por seu turno, aspiram a uma perfeição que jaz numa esfera superior à da realidade¹²⁰. Já no *Desenganado*, sob a égide de um barroquismo incipiente, Lorino e Neoro cantam à desgarrada, procurando o segundo superar o adversário para assim obter, como prémio, um retrato feminino (cf. Lobo, 2007: 96-98), que se vem a revelar em tudo contrário às descrições normativas da beleza¹²¹, suscitando o riso da companhia ali reunida e dando início a uma série de cantos laudatórios que parodiam essas mesmas convenções (cf. 99-104), num arrojo não desprovido de consequências para o substrato literário em que, de acordo com a crítica mais consensual, este género literário deveria alicerçar-se¹²².

Outros debates breves que afloram nas novelas pastoris visam pormenores da casuística amorosa, alusivos quer a aspectos de conduta, quer a preciosismos sentimentais, compondo assim um quadro muito fragmentário do pensamento nelas formulado sobre o amor. A título de exemplo, alterca-se sobre a relação entre o amor e a esperança (cf. Raia, 1624: 60-62), sobre se se deve ou não guardar segredo no amor (cf. Lobo, 2004: 295), ou sobre se a amada tem ou não a obrigação moral de corresponder ao amante (cf. Lobo, 2003: 62-63). A ligeireza com que, em alguns casos, se passa de um a outro tópico revela o desinteresse pelo potencial ideológico destes exercícios, nos quais avulta, antes, o propósito de entreter e de patentear o engenho. Mais interessantes são as disputas em torno dos mais cruéis tipos de sofrimento suscitados pela paixão amorosa (cf. Soto Mayor, 1932: 110r-116r, 125r-134v), apresentados gradativamente, num espírito de mórbida competitividade, pelos pastores que os padecem. Esta questão reveste-se de particular importância, sendo reveladora de dois aspectos essenciais do tratamento dado ao amor nestas novelas: por um lado, o seu cariz intrinsecamente narcísico e emulativo; por outro, o facto de a ausência de uma genuína base metafísica ser, em parte, colmatada

¹²⁰ Pense-se em tratados com o *Dialogo della bellezza delle donne* (Firenze, 1548), de Angelo Firenzuola, ou o *Libro della bella donna* (Venezia, 1554), de Federico Luigini, que postulam um ideal de beleza feminina dotado, em algumas passagens, de uma milimétrica precisão anatómica, se bem que de platonizante conservem pouco mais do que o incondicional culto de uma beleza que, pouco a pouco, se foi despojando do seu alcance transcendente.

¹²¹ O retrato apresentava «a mais disforme e feia semelhança de ãa mulher moça que se podia pintar, porque os olhos de muito fundos lhe não apareciam, os dentes de muito saídos da boca se não agasalhavam nela, as orelhas grandes, a boca grande e delgada, os beiços brancos, o nariz comprido apertado no meio e grosso nos extremos» (98).

¹²² A atitude ridente face ao amor é sintomática de um cepticismo auto-destrutivo face a esse substrato, marcando o seu declínio no panorama literário do século XVII (cf. Castillo Martínez, 2004: 498).

mediante um reforço de problematizações mais do foro da psicologia amatória, bastante incisivas em debates deste tipo.

As noções indirectas ou implícitas acerca do amor são mais comuns e, ao mesmo tempo, mais difíceis de controlar. Podem ocorrer em poesias, em diálogos entre personagens ou nos enredos. Dada a abundância de exemplos que seria possível aduzir, bem como a importância menos significativa destas modalidades de questionamento do amor, referiremos apenas um exemplo de cada tipo.

As duas primeiras formas que acabamos de designar – poesias e diálogos – não diferem grandemente entre si, no que concerne aos conteúdos e ao modo como eles são transmitidos. Com frequência, focam os malefícios ou as mercês do amor e ocupam-se da exposição do estado paradoxal do amante, fornecendo pistas para um diagnóstico do sentimento amoroso, que seria possível constituir mediante a sua recolha exaustiva. No entanto, não os acompanha qualquer esforço interpretativo, nem, muito menos, se busca a sua integração num sistema ideológico mais vasto.

O soneto de Rodrigues Lobo que tem por *incipit* «Fermoso rio, que entre arvoredos» (cf. 2003: 137) glosa um *topos* poético que, à data da sua composição, havia muito se convertera num lugar-comum: o da Natureza enamorada. O soneto arranca com uma descrição natural, que, pela perfeita harmonia dos seus elementos animados e inanimados, parece albergar o mesmo Amor e ser sensível aos efeitos da sua presença: «livres de humano sentimento, / Em quem não cabe escolha nem vontade, / Também às leis de Amor guardais respeito». O *topos* da Natureza tocada pelo amor, aparentemente anódino num contexto no qual se tornara corrente, remete, afinal, para a matriz neoplatónica, apresentando-a de forma metafisicamente rarefeita mas esteticamente enriquecida. De igual modo, também o remate do soneto – «Como se há-de livrar meu pensamento / De render alma, vida e liberdade, / Se conhece a razão de estar sujeito» – se filia na mesma tradição, ao postular um amor intelectualizado, sancionado pela razão e pelo justo conhecimento da sua causa¹²³, numa retórica que aqui se despoja de intenções metafísicas e visa apenas elogiar conceptuosamente a amada.

Uma eficaz demonstração de como um diálogo despretenhoso pode implicitamente conter elementos de uma ideologia amatória mais ampla e complexa é

¹²³ «Se la forma del bello non fusse ne la mente dell'amante sotto spezie di bello, buono e giocondo, non saria esso bello mai amato da lui, ché i privi interamente di bellezza non hanno né desiano il bello, ma quello che'l desia non è del tutto privato di lui, però che ha la cognizione sua e la sua mente è ingravidata de la forma de la sua bellezza» (Leão Hebreu, 1983: 269-270).

oferecida nas *Ribeiras do Mondego*, durante um diálogo ameno entre pastores e pastoras, que se proporciona em ambiente festivo, irrompe também um preciosismo académico, quando Ondelio, queixando-se dos tormentos que lhe tem custado amar uma ninfa isenta, reconhece que desta situação não há que esperar o cumprimento do «fim de Amor», o qual se «diuid[e] em honesto, vtil, & deleitoso» (Soto Maior, 1932: 82v). Significativamente, advertira-o já o seu interlocutor de que «[f]ormar syllogismos [...] não he deste lugar» (82r), o que não impede o culto protagonista desta novela de exornar as suas lamentações mais emotivas com o refinado aljôfar de conceitos extraídos dos fólhos da tratadística filigráfica.

Os enredos veiculam ideias ou paradigmas amatórios de um modo distinto, sobretudo recorrendo à sugestão de analogias. Queremos com isto dizer que, quando um determinado padrão narrativo se reitera, o leitor é levado a inferir a universalidade daquele modelo, o mesmo parecendo suceder ao nível da (questionável) consciência das personagens.

Um padrão que se reitera com frequência é o do castigo da indiscrição do amante, que revela o segredo dos seus amores ou de amores alheios. Trata-se de uma questão de particular interesse, visto que se apresenta como uma sintomática consequência da natureza moral e esteticamente conflituosa dos universos desenhados nas novelas pastoris portuguesas. O segredo amoroso representa um dos preceitos de conduta essenciais no âmbito do amor cortês, estando interdita a nomeação explícita da senhora amada mesmo no interior de composições poéticas¹²⁴. O mesmo critério não regeu sempre os autores de Quinhentos e Seiscentos, que, por vezes, gabaram as finezas de uma morte de amor silenciosa em cancioneros ou em compilações epistolares onde constam os nomes das dedicatárias. Por outra parte, a tradição bucólica clássica assumiu a Arcádia como o espaço de liberdade por excelência: liberdade social, moral, sentimental e, evidentemente, também expressiva.

O silêncio que os pastores portugueses por vezes insistem em guardar (ou se arrependem de não ter guardado) constitui com menos frequência um acto de pura galanteria amorosa do que uma precaução contra a malevolência alheia num meio social demasiado restritivo, que não poucas vezes contraria a vontade individual dos

¹²⁴ A 13.^a regra do amor formulada por Le Chapelain prenuncia: «Quand l'amour est divulgué, il dure rarement» (1974: 182). Não se explicita a índole ou as razões desta ameaça, ou seja, se decorre dos perigos sociais concretos de tal irreflexão ou se radica em motivos mais profundos, atinentes a exigências do próprio sentimento amoroso.

enamorados¹²⁵. Uma das raras situações em que o silêncio amoroso parece comportar um sentido mais profundo é o estranho caso de Sileno, na *Primavera*, e a forma como ele entronca na biografia ficcional de Lerenó. O efeito de especularidade catafórica produzido pela inserção do poema de Sileno, bem como a decisiva intersecção entre o plano real presente e o plano sobrenatural acrónico do maravilhoso, foram já magnificamente tratados por Paulo da Silva Pereira (cf. 2003: 42-47)¹²⁶. A quebra do segredo em que, até então, fora mantida a história trágica do amante convertido em fonte (cf. Lobo, 2003: 63-68), da inteira se bem que involuntária responsabilidade de Lerenó, é penalizada mais tarde, quando Liseia, de forma tão inocente como ele, engendra o fatal equívoco que dita o seu desterro. Nesta situação, e embora se possa afirmar que a causa mais imediata da destruição da felicidade amorosa jaz num vulgar acesso de zelos por parte das pastoras, verdadeiramente o que sucede é a contaminação da esfera ideal, antes circunscrita às charneiras do bosque desconhecido, pela turbulência do mundo real, representada pela apaixonada e desesperançada Liseia. A aceitação de Lerenó neste espaço põe a descoberto a sua natureza excepcional, assim como a natureza excepcional do seu amor. A preservação de ambas depende, pois, de uma contínua demarcação relativamente à realidade física e humana circundante, que passa pela inacessibilidade do bosque inviolável e do correlato segredo amoroso, quebrados por força do destino¹²⁷.

¹²⁵ A figura patriarcal em regra vigia de perto as jovens pastoras, assim privadas da livre comunicação com os seus pretendentes (cf. Oriente, 1985: 54-55; Soto Maior, 1932: 156r), numa diametral oposição relativamente à liberdade preconizada pela pastoral clássica (cf. Rosenmeyer, 1969: 162).

¹²⁶ De acordo com a sua interpretação, que secundamos, a história de Sileno representa uma «*mise en abyme* de carácter prospectivo, uma vez que antecipa certos parâmetros da experiência iniciática, em matéria amorosa, por que passará o protagonista» (43).

¹²⁷ Esta imiscuição com o plano real intensifica-se no *Pastor peregrino*, não bastando para a redimir a simbólica coroação poética de Lerenó que o conclui: «O seu comportamento supõe, em última análise, a clara distinção entre o espaço da vida quotidiana e o espaço da experiência amorosa, distinção essa que acabará por se lhe tornar um obstáculo insuperável. [...] A relação que mantêm com o amor, melhor, a relação que mantêm com a amada, e a visão que desta guardou cristalizaram na memória, estimulada pelo longo apartamento; e essa cristalização impede a identificação do objecto amoroso quando este, deslocado do cenário idílico em que pela primeira vez foi olhado e admirado, manifesta a sua presença pela voz, pelo espírito, e não impondo aos olhos a sua beleza» (Ribeiro, 1993: 41).

Mediante a veiculação de indícios de uma ideologia amadora, que colocam em relevo igualmente padrões de conduta e de sentimento, as novelas pastoris converteram-se desde cedo num repositório de instruções para todos aqueles que aspiravam a apurar as suas maneiras e escrever a preceito¹²⁸. Uma proposta de leitura de um género ficcional que lhe reconheça uma função ou um interesse didáctico não seria inédita, oferecendo-se as novelas pastoris explicitamente à atenção de «sábio[s] Leitor[es]» e «damas curiosas» (Lobo, 2003: 47-48). Ao modelo épico preconizado pelas narrativas de cunho cavaleiresco, juntava-se agora, em alternativa, o modelo cortesanesco pastoril. Haveria, pois, que considerar outra herança relevante, para além da dos tratados filográficos, na concepção das novelas pastoris: a dos manuais de cortesia. O cruzamento de ambos os filões, que tem o *Cortegiano* como acabado epítome, traria com certeza interessantes implicações ao estudo das novelas pastoris. Desviando-se, contudo, os manuais de cortesia da nossa esfera mais imediata de pesquisa, limitaremos a sua evocação ao esporádico apontamento de paralelismos e dilucidações¹²⁹.

Importa notar que os tratados filográficos renascentistas foram fundamentalmente omissos no que concerne ao estabelecimento de regras comportamentais concretas¹³⁰. Na realidade, os tratados de índole mais metafísica, quais os de Ficino, Pico della Mirandola, Cattani da Diacceto, Bruno ou Patrizi, mais do que uma educação social ou moral, visam a iluminação espiritual do leitor¹³¹. Alguns tratados subsequentes, de cariz mais propriamente divulgativo, insinuam a subjacência ao amor de todo um leque de virtudes

¹²⁸ De acordo com Menéndez Pelayo, já a *Diana* «reflejaba el mejor tono de la sociedad de su tiempo, era la novela elegante por excelencia, el manual de la conversación culta y atildada entre damas y galanes del fin del siglo XVI, que encontraban ya anticuados y brutales los libros de caballerías, y se perecían por la metafísica amorosa y por los ingeniosos conceptos de los petrarquistas» (1962b: 267).

¹²⁹ Ricardo Senabre Sempere dedicou um diminuto apartado a esta questão (cf. 2005: 79-83).

¹³⁰ Verifica-se o inverso nos tratados de contornos mais realistas a que se reporta Luigi Tonelli (1933: 258-264), os quais, não comprometidos com a exposição de nenhuma metafísica amadora, oferecem instruções utilitárias para o usufruto da feição mais hedonista do amor, seguindo uma linha ovidiana que, pelo menos nos dois exemplares mais célebres – a *Hecatombifila* (Padova, 1471), de Leon Battista Alberti, e o *Specchio d'amore* (Firenze, 1547), de Bartolomeo Gottifredi –, assume como porta-voz a figura tipificada da velha alcoviteira, que os autores poderiam ter extraído de certo teatro plautiano ou da novelística do seu tempo.

¹³¹ Ficino e os seus sequazes empenharam-se, acima de tudo, na apologia da ascese espiritual contemplativa como objectivo supremo do homem, partindo do princípio que «[a]quel que ha alcanzado esta vida está exento de los golpes de la fortuna y, animado por su certidumbre y discernimiento interior, conocerá y hará lo correcto en cualesquiera circunstancias dadas» (Kristeller, 1985: 66).

morais. Não obstante, de acordo com os seus autores, a aquisição de tais qualidades não pressuporia qualquer deliberado esforço de auto-controlo, visto que o próprio amor se encarregaria de as fomentar no amante uma vez instalado no seu coração, constituindo este, aliás, um argumento comum na defesa moral do amor desenrolada neste tipo de textos.

Também neste sentido resulta de grande interesse a obra de Castiglione, ao enquadrar o amor de laivos platonizantes na moldura mais ampla de um autêntico modelo comportamental, não especificamente vocacionado para a profissão amatória, mas, em todo o caso, com ela estreitamente relacionado. Dentro de comedidos limites, é mesmo legítimo afirmar que a conduta dos pastores mais irrepreensíveis que atravessam as novelas pastoris portuguesas se pauta pelas prelecções castiglionescas, no que concerne a virtudes como a mansuetude, a modéstia, a discrição, a eloquência, a destreza poética, a graça e ainda uma forma de nobreza que, se não lhes advém da genealogia, é por eles cultivada ao nível dos pensamentos e das acções.

Importa ainda ressaltar o facto de as novelas pastoris, ao alcançarem o estatuto de manuais de refinadas maneiras, terem desempenhado concomitantemente a função de compêndios literários, aos quais com facilidade os novelistas posteriores poderiam ir colher material, sem necessitarem de consultar bibliografia filográfica mais exigente e meticulosa. Na realidade, conquanto seja verosímil que obras como o *De amore*, os *Asolani*, o *Cortegiano* ou os *Dialoghi d'amore* continuassem a ser lidas durante o período em que se produziam e liam as novelas pastoris, afigura-se-nos mais plausível que os novelistas portugueses hajam optado por tirar proveito dos *topoi* amatórios disseminados em textos precedentes.

A integração de significativos troços de Mario Equicola, Pietro Bembo ou Leão Hebreu, praticamente traduzidos e inalterados, em novelas espanholas anteriores à *Primavera* foi já apontada e analisada com detalhe¹³². Contemplando o vasto *corpus* de

¹³² Francisco López Estrada (1952) cotejou passo a passo trechos dos tratados de Pietro Bembo, Mario Equicola e Leão Hebreu com o discurso que Tirsi pronuncia no livro IV da *Galatea* cervantina, concluindo que a presença do terceiro é mais fragmentária e difusa, sendo patenteada acima de tudo por determinadas noções gerais, enquanto as outras fontes são objecto de uma transposição quase literal, em dados momentos (cf. 166). No seu entender, é na *Diana* que a filosofia de Leão Hebreu adquire uma expressão mais relevante, havendo Montemayor incrustado segmentos dos *Dialoghi d'amore* nas lições de filosofia moral de Felicia (cf. López Estrada, 1970: LXXVII), tal como já propusera Menéndez Pelayo (cf. 1962b: 71-72). Avalor-Arce sublinha também a coincidência literal entre algumas passagens cruciais da *Diana* e os *Dialoghi d'amore* – ressaltando embora que «al contrario de León Hebreo, esto no es un psicologismo en frío» (1975: 81) –, e detecta ainda, na mesma novela, o influxo de Castiglione, se bem que não o ilustre (cf. 81). Também a *Diana enamorada* foi objecto de indagações semelhantes, sendo consensual o domínio,

novelas pastoris espanholas, somos levados a concluir que este procedimento cai em desuso à medida que o século XVI declina, começando os autores a apostar mais no dinamismo narrativo do que no encaixe de considerandos acerca do amor. Trata-se de uma opção fácil de compreender, atendendo a que, mais de uma centúria volvida sobre o labor da Academia florentina, faria pouco sentido insistir numa oratória que muitos leitores seriam capazes de acompanhar de memória, justamente por continuar a ser conhecida, havendo embora perdido o seu carácter de rejubilante descoberta.

Nas novelas portuguesas escasseiam os espaços textuais dedicados a disputas e elocuições amatórias à maneira das que têm lugar nas primeiras novelas espanholas. E mesmo essas parcas ocorrências se oferecem, acima de tudo, como oportunidades para inserir algum tipo de variação estilística e discursiva, ao contrário do que sucedia, por exemplo, nos textos de Montemayor e Gil Polo, onde as lições da maga Felicia constituem uma chave indispensável para interpretar o desenlace das obras. Os novelistas portugueses preferiram, em consonância com os princípios estéticos vigentes já desde o começo de Seiscentos, usufruir da riqueza inerente à temática amatória para exibirem toda a sua mestria conceptista, preterindo as altas demandas filosóficas.

Vejamos o que teriam, na prática, a oferecer aos escritores portugueses os mais relevantes modelos teóricos contidos nas primeiras novelas pastoris: as duas *Dianas* e a *Galatea*.

Na *Diana*, o cerne da ideologia amorosa – se assim se pode designar – surge no final do livro IV, no sermão da maga Felicia, centrado na distinção moralizante entre o amor honesto e o desonesto. Assume-se, com base na doutrina de Leão Hebreu, que ambos os tipos de amor, assim como o amor excepcional por Deus, se caracterizam por uma intrínseca irracionalidade, se bem que o «perfecto amor» tenha origem na razão, ao contrário do amor desonesto: «aunque el perfecto amor sea hijo de razón, [...] no se gobiern[a] por ella, porque no hay cosa que después de nacida menos corresponda al origen de adonde nació» (cf. Montemayor, 2008: 298)¹³³. Constituindo uma interpretação desviante relativamente às modalidades mais convencionais do neo-platonismo, esta celebração da irracionalidade realiza-se, por exemplo, no corolário de que «los que sufren

nela, da perspectiva racionalista e moralizante de Pietro Bembo, em oposição ao que se verifica na *Diana* e na *Galatea* (cf. Solé-Leris, 1959; Jones, 1966).

¹³³ «[S]’io dissi che tale amore nasce de la ragione, non t’ho detto che si limiti e sia drizzato a questa. Anzi ti dico che, dipoi che la ragione conoscitiva il produce, l’amore, nato che è, non si lassa più ordinare né governare da la ragione, da la quale fu generato» (Leão Hebreu, 1983: 43-44).

más son los mejores» (262), axioma que determina o tipo de tratamento e de representação performativa que o amor recebe nesta e em tantas outras novelas pastoris.

Para o ponto nevrálgico do discurso de Felicia na *Diana enamorada* convergem a afirmação estóica da vontade e do auto-determinismo (cf. Gil Polo, 1988: 313), por um lado, e, por outro, uma diferenciação taxativa entre o amor terreno – esse «desenfrenado apetito» de que «tan ordinariamente queda vencida la razón» (313) – e o «verdadero amor», que tem «su fundamento en la cierta y verdadera razón», envolvendo as «virtudes, habilidades, perfecciones, sabidurías y cosas celestiales» (313-314). Refuta-se, assim, a abordagem fatalista de Montemayor, que chega, por vezes, a atribuir ao amante um estatuto meramente instrumental no processo de uma experiência psicológica e intelectual sobre a qual não tem qualquer controlo.

O discurso de Tirsi apresentado no livro IV da *Galatea* (cf. Cervantes, 1961b: 57-71) reveste-se de uma complexidade e de uma variedade expositiva superiores às dos precedentes. Ao contrário de Montemayor e de Gil Polo, Cervantes não se cingiu ao estabelecimento de padrões literários, pragmáticos ou morais, aspirando, antes, a uma metódica apreciação do amor enquanto fenómeno psicológico e intelectual, à semelhança do que haviam feito os filógrafos italianos, mas em dimensões mais modestas.

Verifica-se que a glorificação do sofrimento é quase omnipresente, pelo menos nas fases iniciais das novelas pastoris, antes da reviravolta existencial que, na maioria dos casos, acaba por lançar as personagens no desengano ou, quando muito, na moderação do matrimónio. A ideia da irracionalidade intrínseca do amor percorre e fecunda toda a produção novelesca ibérica e, em algumas situações, serve de pretexto a um descarte final de toda a afeição terrena, honesta ou desonesta, em prol da entrega ao sentimento religioso. Num certo sentido, talvez seja lícito sugerir que toda a narrativa bucólica, portuguesa e espanhola, dos séculos XVI e XVII brota de uma reacção, confirmativa ou infirmativa, ao modelo da *Diana*.

Por sua parte, o discurso de Felicia na *Diana enamorada* ecoa igualmente nas novelas pastoris portuguesas, em qualquer um dos sentidos que lhe atribuamos, seja como convite à superação do plano terreno da existência, seja como condescendência face à união matrimonial, mas sempre pressupondo a exaltação da autonomia humana¹³⁴. Também as palavras de Alcida (cf. Gil Polo, 1988: 97-103), que corroboram, de forma

¹³⁴ «O tempo faz que calma / Desfaça a neve que congela o frio. / O costume co tempo longo amansa / O leão bravo; à mansa / Cerva o costume dá braveza e brio; / Mas no livre alvedrio / Nada faz nem desfaz, nada eterniza» (Oriente, 1985: 207).

mais radical, esta exposição, se repercutem no *corpus* em análise, onde o fatalismo poético e a responsabilização filosófica se digladiam¹³⁵.

É tentador cotejar o discurso de Tirsi, na sua articulação, no seu escopo e em alguns dos seus *topoi*, com o que há pouco extraímos da *Paciência constante*. Cremos que seja verosímil o conhecimento da novela cervantina por Manuel Quintano de Vasconcelos, embora a lição de Marfido se incline mais, em última análise, para uma finalidade moralista ao estilo de Bembo e de Gil Polo, em função da qual se investe no apetrecho teorético. Demais, supomos que a leitura da *Galatea* não dispensaria o manejo directo de alguma literatura filográfica ou o seu conhecimento mediante outro tipo de fontes. Nas *Ribeiras do Mondego*, julgamos vislumbrar possíveis marcas cervantinas, desta vez associadas ao debate em torno dos piores tipos de sofrimento causados pela paixão amorosa (cf. Cervantes, 1961a: 204-231; Soto Maior, 1932: 110r-116r, 125r-134v) e ainda à classificação do amor, antes apontada, como honesto, útil ou deleitoso (cf. Cervantes, 1961b: 59; Soto Maior, 1932: 82v, 127v).

Parece insinuar-se, portanto, a respeito da influência exercida sobre as novelas pastoris portuguesas pelos seus modelos mais imediatos, um complexo fenómeno de *contaminatio*, impondo-se o exemplo dos pastores de Montemayor na conduta da maior parte das personagens, preponderando os preceitos morais de Gil Polo no programa ideológico final da maioria das novelas nacionais, e fazendo-se sentir o pendor mais propriamente teorizante, similar ao que encontramos em Cervantes, em poucos trechos como o de Vasconcelos. Rareando no panorama português exposições de índole idêntica à daquela que retirámos da *Paciência constante*, o conteúdo tipológico disponibilizado pelas novelas espanholas – já bastante filtrado – sobejaria para constituir uma gama suficientemente vasta de lugares-comuns literários, de certames e de elegantes conceitos.

A instabilidade que deliberadamente se institui ao nível das concepções do amor assume privilégios de ubiquidade. Aquilo que sobre o amor se expressa e, não menos, aquilo que sob o seu efeito se concretiza revelam as suas intrínsecas contradições. Diferentes personagens experimentam circunstâncias ou provações similares, mas nem

¹³⁵ «Que ordinarios son en nosotros [...] semejantes quejas, siendo amor en nuestros yerros inocente, porque si bien se mira, no es otra cosa, que vn natural deseo de la hermosura, y este tan ajustado con el honesto que el punto que mas passa adelante, ya no son sus efetos: nuestro apetito desenfrenado es el que viene a dar tantas colores al amor apazible, quadrando mas los atributos que le dan de ciego, mudable, y otros semejantes al mismo que los pone» (Raia, 1629: 49v). Note-se a coincidência com Gil Polo no emprego da expressão «apetito desenfrenado».

sempre os resultados são coincidentes, fragilizando-se o estatuto de exemplaridade atribuído a estas ficções, sem tão-pouco o abolir de modo irreversível.

Estamos perante uma amálgama de *topoi* amatórios extraídos de diversas fontes, com naturezas igualmente distintas (filosófica, proto-científica ou literária), agregados por uma matriz narrativa bem mais ampla, em cujo âmbito desempenham algo mais do que uma mera função ornamental, mas bastante menos do que a função ideologicamente definidora que os caracterizava em algumas novelas anteriores. Importa, pois, advertir desde já o leitor de que a conflitualidade constituirá o modo próprio de reflectir ao longo deste trabalho, da mesma forma que constitui o traço dominante do objecto em análise, «percioche non si trouerà in Venere, & in Cupido chi ordinatamente parlasse senza confusione» (Equicola, 1562: 130).

O TEMA AMOROSO NAS NOVELAS PASTORIS

O AMOR PRESENTE

O SERVIÇO AMOROSO

Um dos conceitos debatidos no capítulo precedente foi o do amor como serviço prestado à dama – conceito em torno do qual gravitam muitos dos tópicos dominantes e muitos dos paradoxos que consubstanciam um pensamento mais vasto acerca do amor. Uma análise longitudinal da expressão deste motivo na literatura poderia, aliás, proporcionar-nos uma visão mais clara das sucessivas modelizações artísticas deste tema¹³⁶. Assim, considerar a forma como o serviço amoroso é problematizado nas novelas pastoris constituirá um elucidativo ponto de partida para uma reflexão abrangente sobre o assunto.

Temos aludido reiteradamente às correlações existentes entre a narrativa pastoril e a cavaleiresca, a vários títulos: no que concerne à parcial concomitância cronológica do seu sucesso editorial, a algumas das opções estruturais dos seus autores, à ocorrência de determinados *topoi* romanescos e ainda, em parte, ao perfil dos respectivos protagonistas. Interessam-nos especialmente estes dois derradeiros aspectos.

Numa obra como a *Diana* de Montemayor, a organização interna do relato concretiza uma espécie de crescendo dramático, no sentido em que cada personagem parece apresentar uma situação existencial mais extrema do que a anterior, entabulando-

¹³⁶ De acordo com Niklas Luhmann, «a semântica do amor apoia-se, até ao século XVII, no conceito de “serviço”, no qual estão incluídos o dever e o entusiasmo, conceito esse que pode de um modo geral ser transferido a um comportamento aristocrático. O conceito destina-se a representar a superação da auto-referencialidade egoísta, sendo nessa medida uma ideia moral» (1991: 57).

se entre elas um princípio de tácita emulação. Pressente-se um impulso essencialmente performativo e narcísico na forma como estas personagens ficcionais vivem e protagonizam o amor, como se procurassem lograr alguma espécie de sinistro favoritismo da parte dos leitores. Neste sentido, é legítimo sugerir que o heroísmo competitivo praticado pelas personagens dos livros de cavalarias se transfere, nas novelas pastoris, para a emotividade, para a capacidade de sofrimento e para o refinamento das intenções. Ora, o serviço amoroso apresenta-se como a única manifestação tangível de tais virtudes, do mesmo modo que as proezas dos cavaleiros são o timbre da sua *virtus* épica.

Importa sublinhar, contudo, que o preceito do amor como serviço se distingue fundamentalmente do gesto heróico na medida em que propõe uma espécie muito peculiar de iniciativa no quadro de uma atitude existencial que prima pela passividade, que chega mesmo a fazer dela motivo de orgulho e de protagonismo, por muito contraditório que tal possa afigurar-se. A própria noção de protagonismo, assim como a definição das personagens, sofre um esbatimento, se se considerar que os protagonistas das novelas pastoris se distinguem pelos primores da inactividade pragmática e da fixidez psicológica, ao passo que, em regra, as restantes personagens, possuindo uma margem de iniciativa bastante maior, dirigem os enredos, com as suas maliciosas urdiduras, as suas precipitações apaixonadas e, ainda, o seu potencial agregador, dado que, não raro, múltiplas personagens oriundas de esferas narrativas distintas se vêem implicadas nos equívocos de uma única personagem comum a todas elas¹³⁷.

A relevância do serviço prestado à amada impõe-se de forma omnipresente nas palavras dos pastores¹³⁸ e nas suas linhas de conduta, a despeito da ligeira incongruência que por vezes acusa relativamente ao apanágio do amor paciente e secreto. De um modo conceptualmente um tanto retorcido, também o silêncio é, acaso, inserível no elenco de ditames comportamentais a observar pelo amante, de acordo com um entendimento do serviço que, em lugar de visar o ser amado, começa e termina no próprio amante. Assim, como consequência do cariz egocêntrico e performativo do amor, a sua máxima expressão

¹³⁷ «Los personajes principales están hasta cierto punto [...] vinculados a la naturaleza de las funciones en las que intervienen, aunque esa vinculación no coarte demasiado la libertad de su creación. Por el contrario, el conjunto de personajes secundarios no tiene límites prefijados, no son exigencia de las funciones y no admiten, en ningún caso, situaciones de latencia: son siempre expresos en el discurso. [...] Por esta razón suelen ser más variados que los principales. Es frecuente que los personajes secundarios sirvan de contrapunto a los principales, y exponen ante el lector los modelos de conducta que resuelven de modos diferentes a los seguidos por los funcionales las situaciones paralelas en que se encuentran» (Bobes Naves, 1993: 65-66).

¹³⁸ «Quanto ela sustenta / Tanto ele sustente, / E viva contente / Do que lhe contenta. // [...] // O que ela aprovar / Só bem lhe pareça, / E a si se aborreça / Pela contentar; // Que Amor engrandece, / Nas leis em que está, / Quem serve e quem dá / E a quem lhe obedece» (60-61).

concreta tende a adquirir laivos ritualísticos que aos poucos se desvinculam do objecto que presumivelmente os suscitou em primeira instância. O silêncio não constitui, no entanto, uma consequência obrigatória do segredo amoroso postulado pelos códigos cortesões, uma vez que o segredo apenas impõe que o amante não divulgue os seus amores, por norma retribuídos, enquanto o silêncio se deve observar mesmo na presença do ser amado.

O serviço amoroso parece concretizar-se menos através de iniciativas de grande monta, com significativo impacto na trama narrativa, do que em modestas atitudes perante a amada ou perante a própria consciência enamorada ou, ainda, perante a comunidade de pastores amantes que se mostra sempre pronta a apreciar as qualidades ou a denegrir os defeitos dos seus membros.

Uma das manifestações amorosas mais firmes é a irredutível e inegociável obediência ao ser amado. Assume-se que a pastora (ou a dama) «pode ordenar o que for servida, sem ser obrigada a ter nem a dar [...] as causas nem as rezões por onde ordena o que a vontade lhe pede» (Freire, 1996: 199)¹³⁹. Trata-se, pois, de uma espécie de provação auto-imposta, que em alguns casos adquire proporções desmesuradas, sentimentalmente épicas.

Todavia, nem sempre a obediência altivamente servil dos enamorados corresponde a uma simples tomada de posição, a uma exibição voluntária de amor e de sofisticação sentimental, no âmbito de um relacionamento que se caracteriza pela unilateralidade. Por vezes, é a própria pastora amada que, antes de fazer fé nas palavras do pretendente, o submete a duras provas com vista a examinar o calibre da sua dedicação¹⁴⁰. Caracteristicamente, e na pegada da tradição narrativa medieval, a pastora impõe ao seu amante uma excruciante separação, que pode adquirir um sentido de peregrinação iniciática, ou, em alternativa, testa a sua paciência constringendo-o a

¹³⁹ Coteje-se: «Cosi abituato il mio giouane si sforzi esser con l'amata signora in piacere diligente, tanto che in seruitù uolontaria se stesso costituisca, & preuenga il suo seruire al desiderio di quella a chi serue. Antiueda i suoi pensieri: che niuna cosa piu in amore uale, quanto i seruitij, che sono a tempo fatti & anzi che siano ricercati [...]. Siane gratia, siane fauore l'essere da lei operati: facciamo con lieto uolto, quanto per lei ne serà imposto» (Equicola, 1562: 302). Muito elucidativas são as palavras de Claude-Gilbert Dubois: «Il y a entre l'amant(e) et l'objet aimé le même rapport qu'entre l'artiste et son modèle. L'objet est placé très haut (et par conséquent le sujet très bas) avec une étonnante facilité à l'inversion des situations, qui ne change pas la modalité "verticale" du rapport. [...] C'est cet "aultrement" que récuse l'amour maniériste qui cultive la démesure, l'insécurité et le tourment» (1979: 194).

¹⁴⁰ Galathea atalha as expansões sentimentais de Clarinarado «atè que o tempo [...] descubra» a autenticidade dos seus cuidados (Soto Maior, 1932: 80v), e a mesma prudência é mantida por Learda, que confessa a Phenicio, numa declaração já sobejamente comprometedora: «não te quero mal, o que espero he que mostres que bem faço em me fiar de ti, & que ganho em me perder contigo» (127r).

aguardar indefinidamente o ensejo propício ao matrimónio. Nestas situações, procura-se apurar a valia ética do amor, isto é, verificar se o amante com efeito busca o bem do ser amado de forma incondicional, se necessário em prejuízo da sua vontade, ou se, pelo contrário, o seu amor altruísta se reduz a uma projecção do amor-próprio, vendo-se comprometido ante a perspectiva do sacrifício e da privação emocional. A consequência última do cariz abnegativo do amor observa-se nas situações em que o amante desesperado serve a amada como alcoviteiro junto do rival¹⁴¹.

Em todo o caso, as narrativas pastoris tendem a exaltar a importância da obediência amorosa (quer pelo seu valor intrínseco, quer pela sua eficiência prática) mediante a recompensa final aos pastores que alcançam o termo das provas. E, naqueles casos em que tal não chega a suceder, visto que os amantes terminam a sua jornada abraçando o desengano, é óbvio que o que se intenta demonstrar é um princípio distinto, que não invalida o primeiro.

Uma modalidade mais elementar do serviço amoroso é a oferta de modestas dádivas rústicas, marcadas por um cunho fortemente pessoal¹⁴²: cordeiros (cf. Oriente, 1985: 35), flores (cf. Lobo, 2004: 280), cestas com frutos (cf. Carvalho, 1622: 54r), pássaros (cf. 87v), mariscos (cf. Raia, 1624: 155), corços (cf. Vasconcelos, 1994: 286), um surrão (cf. 417), mel (cf. Soto Maior, 1932: 29r), castanhas (cf. 29r), pães e doces (cf. 121v-122r) ou grinaldas (cf. Freire, 1996: 360). Por vezes, a categoria dos presentes eleva-se a um nível cortesanesco, contemplando retratos (cf. Lobo, 2004: 270), lenços (cf. Carvalho, 1622: 155r), jóias (cf. Lobo, 2007: 177) ou madeixas de cabelo (cf. 194). Também as cartas amorosas (cf. Carvalho, 1622: 89r) são conservadas como relíquias do ser amado¹⁴³.

Em algumas situações, porém, a delicada humildade destas prendas é substituída por uma aberta ostentação de poder material, que, imprimindo um tom cruamente realista à atmosfera bucólica esquissada nas novelas, visa conquistar a pastora apontando a uma das fragilidades tradicionalmente atribuídas às mulheres: a cobiça¹⁴⁴. E, com efeito, por

¹⁴¹ É o caso de Filénio, que deambula pelos campos em busca de Lereño a fim de lhe confiar a missiva de Liseia, suscitando a admiração do próprio Lereño (cf. Lobo, 2003: 237-238).

¹⁴² Este é um motivo recorrente já na pastoral greco-latina, surgindo nos idílios II e XI de Teócrito, bem como na bucólica II de Virgílio e na bucólica II de Calpúrnio.

¹⁴³ A escrita epistolar foi fervorosamente cultivada durante o período em questão, e nas novelas pastoris é amiúde empregue como recurso narrativo. Não casualmente a didáctica das boas práticas epistolares andou associada aos tratados de boas maneiras (cf. Castillo Gómez, 2002: 89).

¹⁴⁴ Este é um tópico recorrente já nos escritos de Ovídio e Juvenal. Em mais de uma ocasião as pastoras preterem os seus amantes fiéis por outros admiradores mais ricos (cf. Oriente, 1985: 39, 416; Lobo, 2004: 120; Carvalho, 1622: 112v; Freire, 1996: 390, 395). Contudo, a mesma atitude é adoptada por elementos masculinos (cf. Raia, 1629: 108v), levando a crer que o que se encontra em jogo é uma generalizada

vezes a pastora requestada por mais de um pastor elege como esposo o mais abonado materialmente, dando ensejo a doloridas elucubrações sobre a caduca qualidade dos laços afectivos¹⁴⁵, bem como o enaltecimento do pastor rejeitado, ilustre pelos dotes da Natureza, ainda que parco nos da fortuna.

A par dos presentes rústicos, poderíamos ainda referir os gestos de gentileza espontânea, comoventes pela sua simplicidade. Por exemplo, na *Primavera*, o desdenhado pastor Alceu lança-se ao rio para resgatar o animal predilecto de Nise, obtendo assim, de forma instantânea, a estima da amada (cf. Lobo, 2003: 135). Uma proeza menos ruidosa comete Daristo, que recolhe o rebanho tresmalhado de Cilícia, impedindo-o de destruir um campo de trigo, ansioso, como se diz, de tirar proveito de qualquer oportunidade que lhe permita declarar a sua afeição (cf. Vasconcelos, 1994: 323).

Todavia, a expressão máxima do serviço amoroso no âmbito pastoril é o canto poético. Ressaltámos antes a estreitíssima relação mantida entre o amor e o canto que o exprime, ora admitida no seio de tratados filográficos, ora sublinhada, em jeito de reflexão meta-literária, na obra de alguns poetas, a começar por Petrarca. No caso particular dos amores pastoris, a tendência para os interlúdios poéticos é fomentada ainda pela convenção literária que os informa¹⁴⁶, reforçada, nas novelas pastoris, pela estrutura prosimétrica.

O canto representa, para além da ferramenta indispensável para conquistar um certo apreço social, a suprema tática de persuasão amorosa. Isto porque a poesia concretiza dois escopos fundamentais: celebrar o amor (e, por conseguinte, a qualidade do amante) e celebrar a amada, proporcionando o primeiro o respeito dos companheiros

degradação de costumes: «Obliga a una alma gentil, / Que gustos de amor procura / Vna estremada hermosura, / Que vence al florido Abril, / Del ingenio mas sutil, / Se dexa facil vencer, / Que a tanto obliga el querer: / Pero trueca su decoro, / La influencia del oro, / Que es mas poderoso el poder» (Raia, 1629: 108v).

¹⁴⁵ Confessa Oriano acerca dos seus amores: «A conquista intentei daquela empresa / que a ventagem do sangue me assegura, / e os bens da sorte, que estes tanto valem / que não há outros já que se lhe igualem» (Lobo, 2004: 234). Na *Segunda parte de la esperanza engañada*, este tipo de crítica moral estende-se ao funcionamento mais vasto da máquina social: «en este siglo de hyerro / Ya no se miden los dones / Con justos merecimientos» (Raia, 1629: 178r). A degradação do amor devido aos interesses materiais seria parodicamente encenada por D. Francisco Manuel de Melo, na écloga intitulada «Casamento», onde dois rústicos debatem se é mais bem azado desposar uma mulher bela ou uma mulher rica (cf. 2006: 503-517).

¹⁴⁶ De acordo com Pilar Fernández-Cañadas de Greenwood, uma das funções da novela pastoril seria fazer o elogio da poesia, em geral (cf. 1970: 40). Contudo, cremos que a questão pode colocar-se de um modo ainda mais complexo e com repercussões ainda de maior alcance, se se considerar a intensa auto-referencialidade literária implicada em cada obra pastoril: «By defining its literary context and generic heritage, the pastoral circumscribes its literary world. For the pastoral poet, the history of poetry is the history of pastoral poetry. [...] To a considerable extent the pastoral “world” is located in the literary memory of the pastoral poet» (Ettin, 1984: 16).

e o segundo a aceitação por parte da pastora a quem é endereçado o galanteio. Por outro lado, o canto, ao transportar os amantes para a esfera hiperbólica, mas ao mesmo tempo escrupulosamente controlada, da convenção poética, assegura a inserção do caso amoroso particular numa moldura mais ampla, mais significativa e mais dignificante, onde o modelo poético-sentimental encarnado por cada enamorado se vê submetido a uma espécie de exame, através da emulação de modelos prévios. Não por outra razão as personagens de maior destaque são, igualmente, aquelas a quem aparece associado o acervo poético de maior valor.

Seria legítimo indagar a seriedade deste serviço prestado à pastora venerada. O estatuto inerentemente egocêntrico da actividade poética, ainda que vocacionada para o apanágio da amada, tem sido objecto de debate a propósito do caso emblemático de Petrarca (cf. Mazzotta, 1993: 78). Com efeito, são mais frequentes as situações em que um pastor canta para afogar as suas mágoas¹⁴⁷ ou para deslumbrar uma companhia rústica¹⁴⁸ do que, por exemplo, as serenatas nocturnas (cf. Raia, 1624: 26, 45; Soto Maior, 1932: 18v, 132r; Raia, 1629: 33v, 64v). Em última análise, a amada permanece o eterno pretexto para a auto-mitificação do pastor poeta e para a sua auto-projecção num limbo que se encontra mais próximo do Parnaso do que dos cortejos triunfais do Amor. Não sem motivo Lereno, no culminar da felicidade amorosa, é laureado pela mão da pastora do bosque desconhecido (cf. Lobo, 2004: 299-301): sabemos quão fugaz será esta alegria e, pelo contrário, quão insuperável continuará a ser o talento poético do pastor.

Em qualquer uma das suas modalidades, o serviço amoroso parece definir-se por uma assumida gratuidade. Ao contrário do cavaleiro, que combate com o fito de alcançar a estima da sua dama e sem pôr de parte a possibilidade de vir a lograr favores mais substantivos, o pastor serve a amada num âmbito mais limitado, que é acima de tudo o dos seus refinados sentimentos, e o amor parece concretizar-se no interior desse âmbito, sempre que se proporciona um estado de exacerbada auto-consciência. Isto levar-nos-ia

¹⁴⁷ «[A] música [...] de mil males foi sempre medicina saudável» (Oriente, 1985: 318). «Alegre quedò el pastor con la estremada musica que por los oydos entrandole al alma le daua algun aliuiu a sus penas» (Raia, 1624: 200). Esta concepção da poesia como lenitivo psicológico ou moral provém de uma dupla tradição clássica, no livro VIII da *Política* aristotélica (cf. Aristóteles, 1989: 38-40) e no *Timeu* platónico (cf. Platão, 1956: 165), e bíblica, por exemplo em I Samuel 16: 23, onde se descreve como David reconfortava o rei Saul tangendo a harpa; Teócrito, por seu turno, vinculou-a ao universo bucólico, no seu idílio XI (cf. 1967: 75).

¹⁴⁸ Lereno e Oriano depressa conquistam a veneração da comunidade que os acolhe ao regressarem à ilha onde o segundo fora feito cativo dos corsários, muito em particular à conta do seu talento poético, com o qual os rústicos aprendem, conservando na memória os cantos dos dois heróis (cf. Lobo, 2007: 200).

a considerar fechado o debate em torno da correspondência ou da não correspondência da amada. Não poderíamos, todavia, encontrar-nos mais longe da verdade.

Uma das mais pertinazes polémicas levantadas nas novelas é precisamente o papel a desempenhar pelo ser amado e, a havê-los, os encargos de que tal estatuto o investe. Por princípio, o amor pastoril há-de ser desinteressado¹⁴⁹. Esta presumível rejeição de todas as pretensões individuais constitui o *leitmotiv* de inúmeras declarações amorosas¹⁵⁰. Não obstante, torna-se igualmente óbvio que a atitude de desinteresse contemplativo muitas vezes corresponde a um modo elegante de lançar um ultimato moral à amada, à luz do complexo sistema de valores que rege as relações amatórias nestas Arcádias.

O espinhoso tópico do dever de correspondência no amor aflora em alguma da bibliografia filográfica que antes convocámos, desde os metafísicos considerandos de Marsilio Ficino¹⁵¹ até aos rasgos de acutilante galanteria. Uma das novelas em que com maior afinco se recupera esta questão é *A Primavera*. O primeiro encontro do pastor Lerenó é com um grupo de pastores que discutem «[s]e ùa mulher por isenta / Se pode livrar de ingrata» (Lobo, 2003: 62) ou se está obrigada a retribuir. Este tópico, que constitui a primeira questão de amor colocada no *corpus* pastoril português, é recuperado em alguns momentos ao longo da *Primavera*¹⁵², não deixando de estar presente, como mote subterrâneo, numa série de segmentos narrativos e na caracterização de várias personagens e da sua circunstância emocional.

Até ao momento, temos assumido uma distribuição unívoca e unidireccional dos papéis de amado e de amante, de elemento passivo e de elemento activo, adscrita aos géneros das personagens, correspondendo aos primeiros, predominantemente, uma figura feminina e aos segundos uma figura masculina. Sabemos, porém, que, desde os seus

¹⁴⁹ Vários tratadistas vinculam de forma taxativa a infelicidade amorosa ao amor bestial, em oposição ao amor divino, que é sempre desinteressado, pelo que auto-suficiente (cf. Ficino, 1987: 138-140; Bembo, 1961: 88; Domenichi, 1562b: 90). O mesmo pressuposto do serviço desinteressado encontra-se num outro paradigma amoroso – o galanteio cortesanesco –, cujos alicerces são de índole mais sociológica do que filosófica. D. Francisco de Portugal, na *Arte de galantería*, vinca a obrigação do galã de servir a dama eleita sem esperar compensações, achando nesse exercício um ritual de apuramento progressivo (cf. 2012: 77).

¹⁵⁰ «Quem seus prazeres procura / Alcance-os para perdê-los, / Que eu tenho por mor ventura / Não nos ter e merecê-los / Que ter o que ela assegura» (Lobo, 2003: 272). «No me escondas tu bello sol radiante / Por lo que el alma de tu luz alcança, / Ni rebuzes tenerme por amante, / Pues amo, si lo soy, sin esperanza» (Raia, 1624: 61). «Ver vuestra hermosura / Es premio tan grande, / Que nadie me mande / Buscar más ventura; / Será gran locura / Pedir más me den, / Pues os quiero bien» (Freire, 1996: 273).

¹⁵¹ «Questa è restitutione molto debita, quando costui a colui, e colui a costui rende l'anima che già tolse. L'uno e l'altro amando dà la sua, e riamando per la sua restituisce l'anima d'altri; per la qual cosa per ragione debba riamare qualunque è amato, e chi non ama l'amante è in colpa d'omicidio, anzi è ladro, omicidiale e sacrilego» (Ficino, 1987: 42).

¹⁵² «Que pena merece quem alheio de si comete a culpa? [...] A verdade é que amor vive de seu querer e não de obrigação alheia, e com o desejo tiraniza a razão» (Lobo, 2003: 243).

primórdios, a novela pastoril apresentou como traço distintivo a expressão quantitativa e qualitativamente igualitária de situações e estados de alma experimentados por personagens de ambos os sexos, privilegiando-se uma múltipla perspetivação das relações amorosas¹⁵³. Não significa isto, evidentemente, que a mulher seja destituída do seu estatuto tradicional, mas, antes, acumula esse estatuto com uma renovada energia e um protagonismo inédito¹⁵⁴. Pastoras e pastores enamorados tendem a exhibir um grau de protagonismo idêntico, que se reflecte quer nas dimensões e no nível de complexidade das suas experiências, quer na profundidade com que se perscrutam essas vivências sentimentais. Deve, no entanto, ser ressaltado que, nas novelas portuguesas, a liberdade arcádica se revela mais limitada para as personagens femininas, razão pela qual recorrentemente a pastora enamorada deve dissimular a sua paixão para não suscitar a desconfiança dos parentes (cf. Vasconcelos, 1994: 389; Freire, 1996: 349), e só com grande frugalidade os novelistas portugueses introduzem aventuras mais arrojadas protagonizadas por mulheres, sobretudo aquelas que envolvem a deambulação solitária pelos campos estrangeiros¹⁵⁵. Sobressai ainda a dúbia condição das ninfas, figuras por norma despojadas de ressonâncias mitológicas pagãs para passarem a representar, por analogia, mulheres votadas a uma existência de reclusão conventual¹⁵⁶.

Em todo o caso, a situação mais comum é aquela em que pastoras e pastores podem ambos desempenhar tanto o papel activo quanto o papel passivo na relação amorosa. Apesar de a tradição literária, filosófica e até científica conceder estritamente ao pólo masculino o movimento de iniciativa, pululam nas novelas as pastoras enamoradas que, mediante todas as estratégias atrás descritas, procuram enternecer os objectos das suas afeições. É curioso notar que a ausência de reciprocidade no amor surge

¹⁵³ Alan Deyermond, estudando o papel da narradora na *Menina e moça*, identifica três fontes literárias nas quais o enfoque na subjectividade feminina já se verifica: as *Heroides* ovidianas, a *Fiammetta* de Boccaccio e as cantigas de amigo galego-portuguesas (cf. 1985: 51). Cinco anos antes da primeira edição da *Diana* de Montemayor, sai em França o *Monophile* (Paris, 1554), de Étienne Pasquier, no qual se refuta a tradição do amor cortês em favor de uma abordagem igualitária e mútua do amor, que resulta dignificante para ambos os sexos, atribuindo-lhes responsabilidades equivalentes (cf. Desai, 1991: 287-292).

¹⁵⁴ «A qualidade fundamental da mulher – quase diríamos, a qualidade única da mulher – na *Diana* de Jorge de Montemor é a beleza. [...] É que a mulher define-se, antes de mais nada, pela beleza. É pela beleza que ela se impõe ao homem, fascinando-o e atraindo-o irresistivelmente para si» (Cirurgião, 1968: 402, col.1). A beleza feminina não só não se traduz, nestas narrativas, em puro quietismo estético, como constitui ela própria o motor das acções alheias e, por arrastamento, das reacções próprias.

¹⁵⁵ É o caso de várias pastoras na trilogia da *Primavera*, como Liseia, Alteia e Monteia, e, sobretudo, de Isbela, protagonista feminina da *Esperança enganada*, assim como da sua amiga Pinarda.

¹⁵⁶ O *Ninfale fiesolano* (c. 1346), de Boccaccio, cristalizou o universo das ninfas como analogia bucólica do meio conventual – aspecto que iremos reencontrar em várias novelas peninsulares (cf. Oriente, 1985: 61-62; Soto Maior, 1932: 94r-v; Raia, 1629: 157v). Como sabemos, a partir de finais do século XVI, em função do espírito tridentino e de factores sociais como o morgadio, a crise económica e a guerra, proliferaram em Portugal os conventos femininos e masculinos (cf. Hatherly, 2003c: 285).

tratada de forma diferente consoante a direcção assumida pelos sentimentos em cada par amoroso, isto é, do pastor para a pastora ou da pastora para o pastor.

A esquivança feminina, enquanto lugar-comum de milenar representação na literatura, é aceite com naturalidade. De facto, e não obstante os incessantes queixumes dos enamorados, é ela que lança o desafio de aperfeiçoamento e de auto-superação que todos os pastores se mostram prontos a acatar sem reticências, numa dinâmica de competitividade masoquista. Demais, é o rigor das pastoras que permite restabelecer a ordem quando a extravasante emotividade dos amantes ameaça comprometê-la¹⁵⁷. Neste sentido, a não correspondência por parte das mulheres, para além de deter um significativo mérito moral por si própria, funciona como um elemento normalizador, que remete cada personagem ao posto que lhe está, por força da convenção literária, consignado. Por isso é alvo de uma geral deferência: «a sua modéstia peregrina / a sua desejada honestidade, / que quanto de mais preço se imagina / tanto mais aos desejos persuade, / aquela que a fazia ser mais dina / dos maiores extremos da vontade» (Lobo, 2004: 235).

O cenário inverso despoleta reacções muito distintas, visto que a esquivança masculina nunca conquistou um estatuto paradigmático. Uma rudimentar reflexão de cariz sociológico facilmente expõe a razão de tal disparidade: o elemento masculino que egoisticamente se isole e se recuse a assegurar a continuidade da sua genealogia coloca em risco todo o património familiar, ao contrário do que sucede com a mulher, de qualquer modo destinada a fazer subsumir o seu nome e o seu património sob a alçada do esposo¹⁵⁸. Assim, o pastor isento é encarado pela comunidade como um indivíduo de questionável préstimo social, como um ser primitivo e destituído de emoções, já que deveria ser tão natural, no seu caso, o amor às mulheres como nelas o é o amor à honra. O único egoísmo admissível, e até reverenciado como superior a qualquer tipo de altruísmo social, é o egoísmo espiritual do eremita, e nem mesmo esse dispensa uma fase anterior de entrega ao sentimento amoroso¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Nesse sentido, a amada é quase sempre descrita de acordo com os moldes petrarquistas e camonianos: «Um misturar com choro alegre o riso / Que faz ãa esquivança moderada, / Que temperando estão brandura e siso» (Oriente, 1985: 233). Leurino trai-se verbalmente quando afirma ter achado na honestidade de Napécia «um monte oposto a [s]eu pensamento amoroso» (Vasconcelos, 1994: 162).

¹⁵⁸ «A autoridade paterna, factor constante a pesar sobre toda a mulher, correspondia à tutela vitalícia *de um homem*: primeiro do pai, em seguida do marido e, finalmente, quando viúva, do filho mais velho. Os principais deveres da mulher face ao dominante masculino da família, consistiam na total submissão à mesma autoridade e na defesa intransigente da honra (dela e, portanto, dele, coincidentes *no que toca ao comportamento feminino*)» (Veloso, 1986: 263).

¹⁵⁹ O confronto humanístico entre a vida activa e a contemplativa ainda marca presença nas novelas pastoris, e nem sempre pende a favor desta última. Na *Paciência constante*, Marfido convida o nobre Florismonte a

É interessante observar que, em termos gerais, o mérito do desinteresse altruísta no amor parece ser muito mais apreciado da parte dos pastores do que da parte das pastoras. Este revela-se um *topos* insistente nos cantos pastoris masculinos, como se viu, chegando a tecer-se a apologia do amor sem esperança. Por seu turno, as pastoras requestadas manifestam amiúde a sua desconfiança, acusando os pretendentes de procurarem, à sua custa, satisfazer os caprichos do orgulho ou conquistar a admiração alheia mediante aparatosas oratórias e ainda de «haze[r] [...] virtud de la necesidad» (Raia, 1624: 61).

Está em causa todo um debate subterrâneo sobre a dúbia pureza platónica do amor pastoril ou mesmo sobre a conveniência dessa presumível pureza. A isenção masculina é vista como anti-natural, e mesmo as honestas recusas das mulheres parecem estar sujeitas a um limite de tolerância, dado que, após um período de galanteio, se espera que a amada retribua o amor, para bem da estabilidade emocional do seu pretendente e da conservação da ordem social¹⁶⁰. Um amor cuja esterilidade se prolongue demasiado cessa de ser encarado como uma espécie de heróico martírio, para passar a patentear os contornos de um profundo logro passional.

É esta a situação de Almeno e de Isbela, protagonistas da *Esperança enganada*, os quais, após superarem uma infindável cadeia de peripécias, em lugar de serem brindados com a justa recompensa emocional, experimentam uma vacuidade de alcance quase existencialista, que apenas os votos religiosos vêm preencher. Marfido, por seu lado, não vê inconveniente em esquecer Gelinda para cortejar uma nova pastora, Ismena, tendo em consideração que a primeira, depois de um período de benevolência, o rejeitou e que a segunda o aceita como esposo. Também o caso exemplar de Lereno pode ser contemplado a partir desta perspectiva, ao ilustrar como mesmo um amor irrepreensível pode desvanecer-se quando forçado até ao limite.

reconciliar-se com o mundo e a abandonar o recolhimento selvático por que optou depois de um desgosto amoroso, nos seguintes termos: «todos os louvores que à vida solitária podem dar-se não podem declarar o que a experiência mostra aos exercitados nela, e que é e foi sempre como um asilo, e sagrado, ao qual muitos homens famosos se recolheram homiziados com o mundo, donde reinam enveja e ingratidão. Mas se estes (que depois de se sinalarem com obras heróicas honrando sua pátria e sendo exemplo aos outros) são dignos de louvor buscando a vida solitária, tu não deves ser digno dele se peregrina causa não te obriga, pois nessa florida idade a procuras, negando ao mundo o fructo que de ti pode esperar-se» (Vasconcelos, 1994: 244).

¹⁶⁰ Joaquín Casaldueiro, referindo-se à passagem da pastoral clássica à pastoral cristã, focou uma importante alteração relativamente às concepções do amor, que deixou de ser vocacionado para o hedonismo e a liberdade, revestindo-se de um elevado grau de responsabilidade social e convocando, pela primeira vez, a participação activa da mulher (cf. 1973: 67).

Todavia, a entrega quase sacrificial e a rigorosa pureza de intenções no amor são gabados de uma forma que não é por força intelectualmente desonesta – uma vez que o breve lapso de expectativa é vivenciado e poeticamente expresso em termos de uma universalidade que supera a experiência individual, cronologicamente demarcada –, mas que se reconhece ser inaplicável a longo prazo, já numa aceção existencial, já numa aceção narratológica. É por este motivo que, ao padrão literário do elogio do amor puro, tende a sobrepor-se o padrão social do elogio do amor misto, concretizado na união matrimonial cristã em que várias destas ficções vêm a desembocar. Recusa-se uma projecção do amor platónico como amor-limbo, detentor de uma legitimidade ínsita, sendo esta noção preterida a favor de uma concepção do amor como percurso ontológico, que, por definição, apenas adquire nexos em função da meta que lhe é atribuída. A hipótese de uma permanência indefinida no patamar intermédio é reprovada, significativamente, com recurso ao motivo da morte emocional ou psicológica, que povoa vários cantos pastoris angustiados (cf. Lobo, 2003: 275; Vasconcelos, 1994: 157; Soto Maior, 1932: 92v; Freire, 1996: 203)¹⁶¹. É quase sempre impraticável, conforme a todo o momento demonstram os enamorados mais primorosos e assíduos, aquela forma de paixão desapaixonada que antes fora característica do amante neo-platónico, ou apenas do amante cerebral, «who manages to reconcile reason and passion within human limitations» (Cull, 1986).

Ora, por ironia, foi justamente este patamar intermédio, com toda a sua complexa contradição, que mais interessou aos novelistas desenvolver e que iremos agora considerar.

O QUADRO CLÍNICO DO AMOR: VIRTUDES E MALEFÍCIOS

No capítulo anterior, debruçámo-nos sobre alguns elementos constituintes da esparsa ideologia amorosa que ao longo das novelas pastoris portuguesas desponta. Cabe

¹⁶¹ Gisèle Mathieu-Castellani confrontou, de modo curioso, o tópico do amor perpetuamente insatisfeito com os mitos suicidas de Ícaro e de Narciso: «*Cette valorisation du désir convient à une poésie qui ne célèbre jamais la satisfaction, ni la consommation, ni même le rêve d'union heureuse, mais l'essor idéal d'un amour qui se nourrit de lui-même et de son expression, et s'enchant de son caractère impossible*» (1981: 175).

notar que muitos desses elementos confluem para aquele que é um dos dilemas fundamentais que, de modo explícito ou implícito, nutrem estas narrativas, conferindo-lhes uma densidade própria e, até certo ponto, colmatando a sua aparência desconexa e frívola. Este dilema é, ainda, aquele com que nos brinda o *Fedro* platónico, texto no qual se escorou uma ininterrupta tradição de panegíricos e censuras do amor. O mais formal e significativo debate em torno do amor, entabulado por Marfido e Liriandro, na *Paciência constante*, parte justamente do desentendimento ideológico entre um devoto enamorado e um isento inflexível. O mesmo sucedia já na *Galatea* cervantina, e, conquanto haja uma tendência para insular o discurso de Tirsi em defesa do amor, a verdade é que ele adquire um sentido pleno apenas quando enquadrado no díptico convencional de vitupério-palinódia, a par com a intervenção de Lenio.

De acordo com Liriandro, e seguindo a sentença ovidiana reiterada por todos os adversários do amor, o sentimento amoroso cria raízes na ociosidade, priva os amantes do livre-arbítrio, tornando-os incapazes de realizarem as suas escolhas com base na racionalidade, e destrói a alma, ao retê-la indefinidamente numa condição contraditória. Em suma, «o mesmo é amar que não ter vida» (Vasconcelos, 1994: 145). O amor, tal como o descreve o desamorado pastor, constitui um veículo de todo o mal, do mesmo modo que Marfido, cujo discurso abordámos antes, lhe atribui a responsabilidade por todos os bens. Este é, visivelmente, um posicionamento fundado em estereótipos de pendor moralístico, que ignora por completo a natureza do amor, detendo-se em exclusivo na análise dos efeitos que lhe concernem. No entanto, não deixa de ser interessante observar que o modo como o amor sói ser perspectivado, tanto na tratadística filográfica como em grande parte da produção literária de Quinhentos e de Seiscentos, propende para este tipo de simplificação maniqueísta, que, entre a apologia e a diatribe, entre o abismo e o Paraíso, não contempla seriamente a hipótese de uma modalidade híbrida e apenas humana. E, se bem que a análise trinitária do amor abranja a categoria do amor humano ou amor misto, a verdade é que, com as notáveis exceções de Leão Hebreu e de alguns autores como Camões, quase sempre se enfoca, de forma privilegiada, ou o amor ferino, com vista a reprová-lo, ou o perfeito amor platónico, enaltecendo-o. Isto contribui para acentuar a discrepância entre o discurso sobre o amor e a sua experiência ou a sua complexa representação ficcional. A inconciliabilidade entre as atitudes expressas por Liriandro e por Marfido é sintomática do constante jogo de forças que impele as ficções pastoris, apesar de os seus abstractos resultados proporcionarem uma visão muito

reduzida da intensidade com que este debate, por diversas vias, impregna, configura e, em alguns casos, dilacera as narrativas.

A palinódia platónica desenhada no *Fedro* desde um prisma intelectual é reformada por Pietro Bembo, nos *Asolani*, em termos de um binómio psicológico no qual à mais extrema miséria emocional se contrapõe uma exultação desmesurada. Esta reformulação é, em larga medida, subsidiária do legado poético de Petrarca¹⁶². Em geral, é esta a abordagem assumida nas novelas, ainda que tal binómio não conserve sempre a sua integridade, visto que existe uma tendência para permeabilizar os dois membros que o constituem.

À primeira fase exultante do enamoramento, segue-se o período mais atribulado na biografia interior dos amantes, que corresponde ao desenvolvimento da experiência, ao galanteio, à prova e à relação por vezes complexa com o ser amado. Esta é a etapa mais interessante, durante a qual o amador resvala da feliz exaltação para o sofrimento, para logo regressar ao ponto inicial, sem conhecer estádios interpostos de serenidade meditativa. Assim, o amor passa a ser descrito, em clave metafórica, como guerra¹⁶³, como cativo¹⁶⁴, como estado de cegueira emocional e moral¹⁶⁵, como enfermidade¹⁶⁶ ou como morte¹⁶⁷, sempre com recurso ao repertório petrarquista, hiperbolizado de acordo com a sensibilidade dos autores do Maneirismo. O dissídio interior é apontado

¹⁶² O soneto petrarquista «S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?» (Petrarca, 1980: 193), assim como a sua reformulação camoniana apresentada no soneto «Tanto de meu estado me acho incerto» (Camões, 1994: 118), tornaram-se emblemáticos a este respeito. A mesma ideia está presente nas novelas pastoris: «A tristeza me dá gosto, / Engano me desengana, / Qu'Amor, como sempre engana, / De contrários é composto. / É triste o contentamento / Pera mim, por desigual; / Pois se alivia meu mal / Na força de meu tormento» (Freire, 1996: 280).

¹⁶³ «No campo, aonde a guerra é tão sabida / D'Amor, quis ser soldado; e com engano / A paga que me deu, como tirano, / Foi só pelo seguir tirar-me a vida» (Freire, 1996: 238). O *topos* da *militia amoris* é de ascendência ovidiana, encontrando-se no livro II da *Ars amatoria* (cf. Ovídio, 1967: 40).

¹⁶⁴ «En las prisiones de amor / a todo el pecho terribles, nacimiento del temor, / son los hierros invisibles / pero visible el rigor. / Los deste carçel cruel / (de mil viuos sepultura) / enprenden sacarse del, / mas si este en vano procura / en vano procura aquel» (Raia, 1624: 66-67). Sobre o motivo da prisão amorosa na poesia peninsular veja-se Poggi, 2005. Quanto à tradição narrativa, merece ainda especial menção *Cárcel de amor* (Sevilla, 1492), de Diego de San Pedro.

¹⁶⁵ «Fiz o que não queria / Por seguir um querer cego, enganado, / e com favor alheio / venci a razão sob capa de receio» (Lobo, 2004: 97).

¹⁶⁶ «Ele, como doente de tão grande enfermidade, como ciúmes averiguados, desenganos conhecidos e ingratidão experimentada, tinha os sentidos tão pouco dispostos à medicina das boas razões, que não podia com elas tomar alívio pera seus males» (Freire, 1996: 402). Não raro a doença amorosa passa além do registo metafórico, quando os pastores caem efectivamente enfermos devido ao excesso passionnal que sobrecarrega os seus ânimos (cf. Lobo, 2007: 138; Soto Maior, 1932: 46v).

¹⁶⁷ «Se vindes, minha esperança, / Por vos mostrar atrevida, / Resuscitar [sic] ãa vida / Que na da morte descansa, / Não lhe prometais bonança / Que não haja de alcançar» (Vasconcelos, 1994: 157). Tal como em relação à doença, também a morte de amor oscila perigosamente entre o plano metafórico e o literal (cf. Soto Maior, 1932: 56v).

amiúde no seio desta soturna sintomatologia do amor, enquanto indício da irracionalidade, do desnortheio e da angústia por ele promovidos.

Por vezes, tem-se a impressão de que o amante é impelido pendularmente pelas paixões com a passividade de um moto-perpétuo, incapaz de reagir à lei universal da gravidade. Condicionado pelo encadeamento de situações que não pode controlar, as suas reacções intelectuais ao amor mostram-se tão voláteis como as suas lágrimas ou os seus risos, desestabilizando qualquer princípio avaliatório do amor, o qual, como exasperada *voluptas dolendi*, confirma, afinal, tudo o que de bom e de mau se possa dele afirmar. Em suma, a experiência concreta e directa, que se suporia um elemento decisivo na configuração de reflexões mais sólidas em torno do amor, vem apenas obnubilar os enamorados, substituindo os estereótipos apriorísticos, negativos ou positivos, pelas limitações de um estado de ânimo obsessivo e incapaz de encarar o amor como um fenómeno mais vasto no qual se insere a experiência individual.

Referimos que o desfecho das narrativas pastoris tende para duas alternativas: o matrimónio ou o desengano. Ambos se apresentam como estádios finais de um doloroso processo vivencial, e cada um parece assumir, pelo menos à superfície, cada uma das duas perspectivas sobre o amor que enunciámos.

Assim, o matrimónio resulta da consciencialização de que o amor pode apresentar abundantes benefícios espirituais, desde que circunscrito a uma dada disciplina mental, conservando-se dentro dos limites da honestidade. É certo, porém, que esta asserção dissimula fracamente o seu cariz contraditório, atendendo a que, uma vez mais, faz depender a visão final positiva do amor de um acidente externo (a reciprocidade do ser amado), pondo em causa a existência de um valor deveras ingénito no próprio amor. Para tal contribui a noção de que a natureza positiva ou negativa do amor é mais ou menos um conceito vazio, estando a sua avaliação pendente dos efeitos que suscita e sendo eles, por sua vez, em tudo tributários da estrutura moral do amante (cf. Ficino, 1987: 111-113; Equicola, 1562: 48; Bruno, 1864: 39). Por outras palavras, fixa-se a sua vertente benfazeja, rejeitando-se ingenuamente a outra face obscura, como se ela não houvesse integrado todo o processo ou como se a euforia amorosa não representasse também, por sua parte, uma paixão, um extremo, um perigo.

Mais sólida e interessante é a posição dos desenganados. Neste caso, observa-se o processo inverso: os desenganados não contestam a faceta apolínea da experiência amorosa, mas rejeitam de forma categórica a experiência amorosa na sua integridade, apontando precisamente como indício da sua essência falaciosa o constante oscilar entre

os estímulos positivos e os negativos. O binómio que antes referimos cessa, neste caso, de ser alvo de debate a partir de uma ou de outra das suas polaridades, para passar a ser julgado desde fora, desde o desamor. A diferença entre um pastor genuinamente desenganado e um pastor ferido mas ainda vulnerável ao amor jaz nesta capacidade de encarar a experiência amorosa na sua globalidade, sem as parciais subjectivas que o jugo do amor impõe.

O binómio de recorte bembiano que acabamos de considerar é feito coincidir, não raro, com uma outra dicotomia, com a qual, no entanto, não é confundível em termos de escopo nem de consequências: a dicotomia constituída pelo amor e a razão. Por norma, nas novelas assume-se o tradicional dissídio escolástico entre estes dois elementos. Na esteira do pensamento medieval, que foi mais tarde reelaborado por alguns tratadistas filográficos, amor e razão são encarados como impulsos psicologicamente antagónicos, ainda que tal não exclua taxativamente a possibilidade da sua imiscuição, pelo menos a um nível teórico.

A apologia da razão, que é conduzida, na maior parte dos casos, por pastores ainda isentos ou já desenganados, parece seguir a linha suavemente estóica perfilada na *Diana enamorada* de Gil Polo. Para estas personagens, ceder à razão corresponde a vencer-se a si mesmo, senequianamente, instaurando o total domínio do livre-arbítrio, que o amor parece tolher: «todos os circunstantes [...] coroaram com capela de louro [...] a Limiano que soube ser vencido da razão, que é também outro género de vencimento» (Oriente, 1985: 378). A razão conduz de forma muito natural o homem ao seu prístino estado de harmonia com a Criação, a cujos deslumbramentos se torna de novo sensível¹⁶⁸. Ao libertar-se da canga das paixões e do dedáleo edifício intelectual com que procura categorizá-las, o pastor recupera o seu simbolismo original de simplicidade sage. A correlação entre razão e virtude moral é tão estreita que, com frequência, os dois conceitos deixam de carecer de diferenciação no plano pragmático, uma vez que o espírito regido

¹⁶⁸ «Na vista destas cousas que aqui vedes, / Aos céus o pensamento me arrebatá, / Águia deste terreno Ganimedes. / À tarde, quando na salgada prata / O carro d'ouro esconde o sol, e o gado / Se vai do campo, e lobo sai da mata, / Desses globos celestes pendurado / Me ponho, os olhos fitos nas estrelas, / Somente em quem as fez posto o cuidado: / E dos céus contemplando as flores belas / Guardar do seu feitor o mando eterno, / A servir quem me fez aprendo delas» (Oriente, 1985: 242-243). Verifica-se uma dissonância entre a serenidade do mundo natural e o estado emocional do amante: «Dalla passione amorosa vengono dunque sopresse, annullate nel bene come nel male, le proprietà naturali del uomo. L'amore, che nella lirica stilnovistica era il contrassegno della nobiltà morale e perfino del felice destino spirituale dell'individuo, non preannuncia più niente di simile. Estruendo, per così dire, l'uomo dall'umano, esso lo trasforma, anzi lo muta radicalmente, in una parola lo snatura» (Renucci, 1976: 167).

pela razão não pode deixar de optar pela virtude¹⁶⁹. E o facto de se condenar a irracionalidade como algo imoral mesmo nos casos em que não instiga comportamentos perversos sugere que o que está em causa é também a índole imoral da infelicidade gratuita proporcionada pelas paixões, desprovida de um valor edificante ou sacrificial compensatório.

O amor, pelo contrário, surge com frequência descrito como cegueira da alma, cativo da vontade, bruma do intelecto. De acordo com uma linha da filosofia natural tão remota como os escritos de Galeno ou de Al-Razi, o amor é por vezes equiparado a uma enfermidade do espírito, não por acaso figurante, nos tratados médicos e morais, como sub-categoria da melancolia saturnina¹⁷⁰. E, de facto, a melancolia (condição psíquica tão aborrecida pelos racionalistas e pelos moralistas e tão usualmente associada ao Maneirismo) imbuí mesmo os gestos dos pastores que se declaram gratos pela condição em que se encontram e que apregoam a qualidade superior das suas afeições. Vários autores ibéricos converteram o sofrimento num imperioso efeito do amor, em razão de proporcionalidade directa com ele, de tal modo que padecer se apresenta como o supremo exibicionismo emocional¹⁷¹.

Contudo, existe uma terceira alternativa, que postula a exequibilidade de uma conjugação entre razão e amor. Trata-se de uma solução bimembre, que, num caso, depende do acondicionamento do amor à razão e, no outro, de um redimensionamento da razão que lhe permita encaixar-se num conceito mais lato de amor.

¹⁶⁹ «Mas meu entendimento despertando / Aquela luz, que do mais alto assento / Os sentidos mais baxos vai guiando, / Senti que tinha pouco sentimento / Do grande mal que tinha; e quão seguro / Estava no meu cego pensamento» (Oriente, 1985: 343).

¹⁷⁰ A secção XXX dos *Problemas*, durante séculos atribuídos a Aristóteles, forneceu a base para a interpretação fisiológica da melancolia, entendida como o efeito patológico de um excesso de bílis negra no organismo (cf. Aristóteles, 2003: 29-36). Os neo-platónicos quatrocentistas encarregaram-se de atenuar a conotação negativa da melancolia, associando-a ao conceito de furor genial desenhado nas obras de Platão (cf. Klibansky, Panofsky e Saxl, 2006: 64). Com frequência, o amor figura, em tratados filográficos, morais e médicos, no apartado respeitante à melancolia patológica, como sucede nos textos de Mario Equicola (cf. 1562, 37), de Robert Burton (cf. 1994: 39-272) ou de Tommaso Garzoni (cf. 1993a: 314-318). Este amor surge designado em alguns textos, desde a Idade Média até Jacques Ferrand, em *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique* (Paris, 1623), como amor heróico ou «amor hereos» (cf. Lowes, 1914) – um termo que tem até hoje suscitado bastantes dúvidas e que não deve ser confundido com a acepção mais corrente com que o aplicam, por exemplo, Giordano Bruno, nos seus *Eroici furori*, ou qualquer um dos nossos novelistas, ao descreverem o amor ou os seus objectos (cf. Carvalho, 1622: 60v; Soto Maior, 1932: 8v). Irving Singer aponta, com razão, que a glorificação de um estro melancólico está muito presente na lírica de Petrarca, que também nesse sentido se demarca da tradição trovadoresca (cf. 1984: 134-135), influenciando muitos dos poetas subsequentes.

¹⁷¹ Ecos da célebre sentença de Montemayor são detectáveis em várias novelas portuguesas: «quien mas sufre, mas merece» (Carvalho, 1622: 17r); «o fundamento / Do verdadeiro querer / Mais est[á] em padecer / Que em querer contentamento» (Vasconcelos, 1994: 157). Testemunhos da época levam a crer que o *ethos* da melancolia constituiu uma autêntica moda nas cortes seiscentistas (cf. Ramalho, 1979-1980), superando o mero *topos* literário.

A primeira possibilidade refere-se, previsivelmente, ao amor canalizado para o cumprimento do dever social e moral do matrimónio. Um episódio que problematiza com eloquência esta questão é a representação alegórica a que assistem Marfido e Ismena, no templo do deus Amor, durante a qual desfilam as figuras da Vontade, da Razão, da Opinião e da Honra, em pares antagónicos. É interessante observar o modo como o jogo dialéctico se processa, uma vez que as construções argumentativas da Vontade e da Opinião ameaçam abrir fissuras no sistema de valores da Razão e da Honra ou, pelo menos, relativizá-los, em lugar de serem mobilizadas no sentido (mais previsível) de uma auto-desacreditação. De certo modo, a Vontade apresenta-se a si mesma como estado natural do homem, acusando a Razão de apresentar contra-argumentos «hipócritas» e de tecer «enganos» retóricos (391). Esta é uma perspectiva nova e incomum, que o depoimento da Opinião vem reforçar, ao salientar a lógica interesseira que subjaz à Razão, de quem se diz que «[t]em postos nãa balança / O successo e a esperança» (393), e sublinhando ser «mais importante / Prezar-se de ser amante / Que ser da Razão vencido» (393). De acordo com a Vontade e a Opinião, o amor racional é impuro, uma vez que serve o interesse. E, francamente, é difícil argumentar a favor da ideia contrária, tendo em vista as tendências retóricas desta e de outras novelas pastoris. A Razão, contudo, alega que o seu objectivo é o de promover o gosto e a felicidade, ao invés da Vontade, que incentiva a amar onde não há esperanças de retribuição: «Por amor está obrigado, / E a vontade quer e ordena / Que ame donde é desamado. / Eu isto defendo e nego, / E a quem o busca o entrego» (392). Em suma, a Razão é a responsável pela concretização efectiva do amor, que, tal como pressupõe a mesma tradição filográfica que prega o desinteresse emocional, exige a reciprocidade. Assim, numa invulgar articulação de conceitos, a Vontade promove o mero capricho e não o genuíno, o mais íntimo e universal desejo que é o da felicidade, o qual cai no domínio da Razão. Já a Honra acusa a Opinião de transformar e confundir as suas «justas leis», com vista a engendrar uma falsa noção de honra amatória, fundada num desinteresse cismático, que tem mais de «soberba» e de engano do que de amor e que persegue o «contrário do que entende» (393). Quando a última figura alegórica se retira, o deus Amor une as mãos dos amantes, sagrando superiormente o seu matrimónio¹⁷². Neste caso, celebra-se o único tipo de amor

¹⁷² O matrimónio sem amor é objecto de censuras nas novelas pastoris e em vários outros textos coevos (cf. Lazard, 1985: 84-94). A irmã de Dorindo é um caso exemplar a este respeito, morrendo de dor no dia do seu desposório, antes de chegar a consumá-lo (cf. Raia, 1624: 9), e Dorida reflecte sobre a sem-razão de que usa o pai, ao obrigá-la a dar a mão a um forasteiro (cf. Soto Maior, 1932: 135r-v). Enquadram-se tais críticas em preocupações bastante reais que ocuparam as mentes dos escritores, filósofos morais e legistas

absorvível pelos padrões da vida natural¹⁷³: aquele que cumpre o desígnio genesíaco da Criação, dando continuidade à espécie.

A outra alternativa pressupõe, como dissemos, uma reconfiguração do próprio conceito de razão, que se prende largamente com a ideia de uma razão extraordinária, formulada primeiramente por Leão Hebreu e absorvida por Montemayor, que a plasma na *Diana* a fim de poder resgatar os enamorados lastimosos sem dessacralizar o seu amor¹⁷⁴. Ao defender o amor, chega Marfido a declarar que «não desacredita ao amor honesto exceder os termos da razão, assi como os excede o desonesto, porque aquele ímpitu e veemência é tão natural em um como no outro, mas com esta diferença, que um faz a virtude maior e outro acrescenta o vício» (Vasconcelos, 1994: 185). Deste jeito, assim como o amor ferino ou sensorial arrasta a alma para uma condição, não apenas irracional, mas fundamentalmente sub-racional, o amor honesto ou divino supera a razão, sem se lhe opor, submetendo-se a uma singular espécie de razão. O amor passa, assim, a ser avaliado em consonância com padrões extraordinários, não subsidiários de outros departamentos mentais ou morais do intelecto humano.

Esta razão extraordinária constitui, porventura, uma variante do conceito de furor presente em algumas obras de Platão, já associado à criação poética, já desenvolvido como efeito das formas mais elevadas de amor. Em alguns tratados neo-platónicos, repercute-se o tópico do furor amatório, descrito como um arrebatamento dionisíaco que transporta os amantes até aos mais altos cumes metafísicos (cf. Ficino, 1987: 211-212; Cattani da Diacceto, 1561: 160; Bruno, 1864: 57). Nas novelas pastoris, são descritos estados extáticos de índole similar, se bem que as suas expressões poéticas não sejam,

nos alvares do século XVII. Entre eles, escreve Diogo de Paiva de Andrada, no *Casamento perfeito* (Lisboa, 1630): «advertimos aos pais, que houverem de casar filhas, que não seja com homens, de quem elas tiverem muito desgosto, porque [...] pode ser em algumas o desgosto tanto, ou a condição tão pouco sujeita, que em lugar de afeição, e conformidade vivam em ódios, e diferenças, e de qualquer destes extremos se vem a dar em outros piores, em que padece a honra, às vezes a vida, e de mui leves principios nascem desgraças muito pesadas» (1982: 28-29).

¹⁷³ O argumento de que a razão e a lucidez intelectual, supremas dádivas celestes, representam a condição natural ao homem foi avançado com frequência no Renascimento (cf. Bembo, 1961: 60; Equicola, 1562: 366; Betussi, 1912b: 36). O amante, pelo contrário, «uiue fuora della legge di natura, & da ogni mediocrità alieno: hora in souerchia letitia, hora in humil mestitia» (Equicola, 1562: 246).

¹⁷⁴ Escreve Leão Hebreu: «s'io dissi che tale amore nasce de la ragione, non t'ho detto che si limiti e sia drizzato da questa. Anzi ti dico che, dipoi che la ragione conoscitiva il produce, l'amore, nato che è, non si lassa più ordinare né governare da la ragione, da la quale fu generato; ma calcitra contra la madre e fassi, come dici, sfrenato tanto che viene in preiudizio e danno de l'amante, perché quel che bene ama, se medesimo disama. [...]. Debbi sapere che negli uomini si truovano due sorti di ragione. L'una chiamaremo ordenaria e l'altra estraordenaria. L'intento de la prima è reggere e conservare l'uomo in vita onesta: donde tutte l'altre cose s'indirizzano a questo fine, e tutto quello che impedisce la buona vita umana, la ragione il desvia e reprova. [...] Ma de la ragione estraordinaria l'intento suo è conseguire la cosa amata; e non attende a la conservazione de le cose proprie, anzi le pospone per l'acquisto de la cosa che s'ama, come si debbe posponere il manco nobile per il più eccellente» (1983: 43-47).

por norma, acompanhadas de uma didascália mais ou menos filosófica à sua altura¹⁷⁵. O tópico do furor imbrica num dos temas mais controversos nestas novelas: a loucura. A loucura causada pelo amor é já largamente desenvolvida no livro IV da *Arcadia* de Lope de Vega, antes ainda da publicação da *Primavera*, embora esta seja uma tradição com raízes mais extensas¹⁷⁶. A partir de então, foi-se tornando um elemento cada vez mais recorrente neste género narrativo, sobretudo à medida que os valores luminosos do Renascimento foram sendo substituídos pelas erupções, menos ou mais contidas, das conflitualidades interinas que caracterizam a mundividência maneirista.

As representações da loucura amorosa oferecem um leque variegado de personagens, apesar de não explorarem em grande profundidade as implicações psicológicas de cada caso. Verifica-se uma compensação quantitativa para a ausência de uma visão mais acutilante e de maior alcance. Na sua generalidade, estes casos podem ser agrupados em três categorias: a dos loucos caricatos, a dos loucos violentos e a dos loucos iluminados.

Como exemplo da primeira tipologia de loucura, é de referir o enamorado que Lerenio encontra junto da fonte dos loucos, no *Pastor peregrino* (cf. Lobo, 2004: 201). O que, neste caso, despoleta o desequilíbrio emocional e perceptivo do pastor é a morte da amada, tragédia que se empenha em erradicar da sua consciência, continuando a agir como se pudesse alcançá-la com as suas palavras e, por conseguinte, com o seu amor. Nem Lerenio nem o leitor se dão imediatamente conta da condição do louco, em virtude da qualidade retórica superior do seu discurso. Apenas quando as suas palavras deslizam para o puro academismo se torna óbvia a intenção caricatural que as impregna (cf. 212). Este louco talvez seja algo mais do que uma paródia de si mesmo, visto que arremeda as elocuições amaneiradas de muitos enamorados que encontramos nestas ficções. Assim, converte-se numa personagem-chave, que imprime uma nota de auto-ironia no denso fluxo retórico da novela. De resto, várias personagens que se agremiam em torno da fonte dos loucos enamorados apresentam um perfil caricatural e desfilam sem nexos¹⁷⁷,

¹⁷⁵ «Mas vendo tal belleza, / A vista se escurece, / Alma se sobressalta / O coração me falta, / Morre o alento, a língua emmudece» (Soto Maior, 1932: 48v).

¹⁷⁶ Poderíamos mencionar Galo, em torno de quem se constrói a bucólica X de Virgílio, ou, no teatro de Juan del Encina, o pastor Fileno, que acaba por se suicidar como resultado de uns amores não retribuídos (cf. Encina, 1987: 249-295).

¹⁷⁷ Este é, em todo o caso, um caos contido, já que, se aos loucos é concedida a liberdade de deambularem ao acaso, é-lhes reservado um espaço próprio para o fazerem, longe da civilização racionalmente ordenada. Segundo Michel Foucault, à medida que o Renascimento se vai esfumando, a imagem da nau dos loucos tende a ser substituída pela do hospital, com o triunfo do racionalismo sobre a subjectividade por vezes demasiado arrojada (cf. 1982: 53-56).

conferindo a este episódio um tom de pessimismo existencialista, de natureza diferente do pessimismo moral que é tão próprio do género.

Não obstante, o efeito mais comumente atribuído à loucura é a violência, num esquema que parece inspirar-se no modelo ariostesco de Orlando, recuperado, entretanto, por Lope de Vega, com a personagem do pastor Anfriso¹⁷⁸. Em tais casos, o louco desumaniza-se, através do simbolismo da nudez¹⁷⁹, do comportamento errático e do afastamento da civilização, como sucede com Ardelio (cf. Soto Maior, 1932: 104v-108r) e com Almeno (cf. Raia, 1629: 176v-185v)¹⁸⁰. A despeito das baldadas tentativas por parte dos companheiros no sentido de os submeterem à ordem, os loucos evadem-se, e somente a intervenção de algum ditoso acaso pode remetê-los de novo à razão, devolvendo-os à comunidade pastoril, por si mesma impotente face aos elementos excêntricos. Noutros casos, os pastores são logram sujeitar os loucos recorrendo eles próprios à violência (cf. Lobo, 2004: 211; Raia, 1624: 62; Raia, 1629: 186v). O louco, uma vez danificada a sua integridade identitária, exterioriza, por instinto, a violência passional que o assola intimamente, tornando perigosas as florestas circunstantes¹⁸¹. Não restam dúvidas quanto às potencialidades metafóricas desta propinquidade da violência em relação ao universo da aldeia, onde fervilham paixões ingenuamente assumidas como sãs, mas que apenas apresentam, face a ela, a subtil diferença quantitativa que uma conjuntura mal azada pode comprometer.

Em raros casos, a loucura pode ser igualmente vinculada a estados de consciência superiores, indo assim ao encontro da tradição ficiniana da melancolia genial e visionária (cf. Klibansky, Panofsky y Saxl, 2006: 254). No *Desenganado*, Oriano e Arcélio travam conhecimento com uma pastora que é transportada, atada, pelos seus parentes, «porque

¹⁷⁸ A loucura representada nos textos maneiristas detém um maior grau de semelhança com a formulação ariostesca do que, por exemplo, com o modelo autóctone de Amadís de Gaula na Peña Pobre. A ritualização da loucura amorosa, de que Don Quijote é o mais óbvio denunciante, converte-a em algo artificial: «il motivo della “pazzia d’amore”, fomentato dai paradossi dell’amore cortese, produce un vero rituale della pazzia, rispettato anche perché si tratta spesso di pazzia simulata» (Segre, 1996: 6).

¹⁷⁹ «El loco personifica el desorden, el movimiento continuo, la falta de control. En el Siglo de Oro el acto de desorden público por antonomasia consistía en rasgarse las vestiduras en público o andar desnudo. Desnudez pública y locura llegaron a identificarse, tanto en las artes visuales como en los documentos» (Atienza, 2009: 28).

¹⁸⁰ O aspecto físico do louco identifica-o sempre com um patamar selvático ou sub-humano da existência: «um doudo com ùa capa de orelhado que o cobria até os pés, o cabelo muito crecido e sobre ele ùa capela de acipreste» (Lobo, 2004: 211); «el rostro tenia palido, los ojos yertos y desuelados, eriçados los cabellos, y mal compuestos; el cuerpo sin otro adorno que vn delgado iubon de blanco lino, y vnas calças bien guarnecidas» (Raia, 1624: 53).

¹⁸¹ Este é o caso que mais explicitamente evoca o modelo ariostesco: Almeno rasga as vestes, espalha ao vento os papéis com as suas poesias, deambula animalescamente pelos campos, aterrorizando e atacando os aldeões, munido do anel de invisibilidade que o mago Lusidoro lhe doara, e chega a ameaçar a amada Isbela (cf. Raia, 1629: 176v-185v).

endoudeceu por amores e fala à conta da sua teima mil desatinos e teme[m] que faça algum com que perca a vida» (Lobo, 2007: 106). Os pastores que a levam presa são caracterizados como rústicos e inaptos para compreenderem a dignidade do amor e da poesia: não vivem em consonância com o universo sentimental de Arcélio, de Oriano e da pastora (cf. 107). De facto, as palavras da pastora enamorada, formuladas em verso, detêm um cunho quase oracular. Explica-se, a este propósito: «Quem de amor não endoudece / mui pouco sente de amor, / que o que sabe amar melhor / menos sesudo parece» (108). Existe, portanto, um desfalque cognitivo entre ela e os seus guardiães, de modo que apenas os dois pastores se encontram capacitados para apreciarem a finura discursiva da prisioneira. Este caso é, de certo modo, paralelo ao do pastor encontrado por Lerenio junto à fonte dos loucos, já que é também mediante as manifestações verbais que a loucura se revela¹⁸². Esta, porém, é uma loucura de recorte muito distinto dos casos anteriores e bastante próxima do conceito de divino furor há pouco referido. Na medida em que se aparta dos padrões da normalidade, o estado psicológico desta pastora é com propriedade encarado de acordo com uma noção lata da loucura, o que uma vez mais nos conduz ao questionamento da conciliabilidade entre amor e razão, de um modo que não pressupõe necessariamente a superioridade inerente de um ou do outro.

Dado o seu cariz subversivo face aos parâmetros de conduta social e amatória vigentes¹⁸³, parece existir da parte dos romancistas uma certa resistência face a este tópico, ao qual se evita conceder demasiado relevo¹⁸⁴. Por esta razão, as aparições das personagens loucas são muito poucas, reduzidas quase ao estatuto de ocasional lembrete, asseverando-nos quanto às desestabilizações que o amor pode infligir no universo pastoril. É por este motivo, ainda, que o remédio para a loucura nunca envolve a participação da razão – recurso que eventualmente se revelaria demasiado caro, por implicar uma reflexão mais aberta e ambiciosa sobre o problema. Pelo contrário, o estado

¹⁸² O tópico da sisuda doídice de amor é, neste contexto, mais do que uma mera compulsão retórica. Por vezes, dada a habilidade verbal que os loucos preservam, torna-se algo difícil distingui-los dos restantes pastores, como insinua o exemplo de Tireno «que no cessaua de dizir disparates con tanto concierto, que en las palabras ninguno le jurgàra por tal, era la causa q como el pastor era auisado y discreto le quedaron las màs aprehensiuas especies» (Raia, 1624: 53).

¹⁸³ «[A]lmeno fino al secondo decennio del Seicento, la follia è assunta a metafora di ogni anomalia morale» (Gentili, 1978: 35).

¹⁸⁴ «La società del tempo [...] reagisce all'inquietudine storica sollevata da numerosi segnali di crisi [...] con un ripiegamento, un arroccarsi su sterili posizioni di salvaguardia dell'ordine costituito, che prevedono l'esclusione del dissenso, l'emarginazione dell'alterità nelle sue diverse forme di manifestazione. Ciò dà luogo, da una parte, allo svuotamento della concezione umanistica della follia, all'impoverirsi della densità e profondità che ne avevano arricchito lo spessore psichico ed intellettuale, per proiettare e circoscrivere nella pazzia quanto di irrazionale e negativo appare insidiare e inceppare l'ordinato funzionamento dei meccanismi dell'ordine sociale» (Scianatico, 1989: 58).

de temporária insanidade é descontinuado ou por obra de revelações súbitas¹⁸⁵ ou como consequência de algum elemento maravilhoso, como sucede no *Pastor peregrino* com a fonte curativa.

Em vista de todas estas agressões que o amor parece promover contra a ordem, quer a um nível pessoal e psicológico quer no domínio das relações inter-pessoais, caberia perguntar até que ponto poderá constituir menos um agente harmonizador do que um factor corrosivo, lesando a configuração do universo arcádico que em função dele parece definir-se. Com efeito, a estereotípica associação entre bucolismo e amor ameaça ruir a cada instante. O ideal arcádico pode compreender duas vertentes, autónomas ou simultâneas, uma das quais corresponde a uma utopia de ordem social e a outra a uma peculiar disposição do espírito (cf. Alpers, 1982: 449). Ambas pressupõem, de acordo com a convenção, o tipo de harmonia que apenas o amor (diz-se) é capaz de promover¹⁸⁶. Sucede, todavia, que uma e outra acusam tensões insanáveis justamente devido às interferências do sentimento amoroso, que, destruindo a serenidade interior dos pastores, não pode deixar de se repercutir nas relações entre eles, de súbito privadas da franca simplicidade original e revestidas de complicadas codificações, dissimulações e enganosa¹⁸⁷.

Observámos suficientemente o modo como as perturbações passionais corrompem a estabilidade mental e espiritual das personagens. No que concerne às relações humanas, um dos seus efeitos imediatos é o isolamento a que se votam os enamorados, tanto numa acepção psicológica, com a auto-imposição do segredo cortês, quanto numa acepção concreta, imitando a simbólica deslocação para algum «bosque encoberto à luz do dia» (Oriente, 1985: 73), que de imediato identifica o amante petrarquista, desesperado e desumanizado na sua dor incomunicável. À semelhança do

¹⁸⁵ Como Almeno, que, «tanto que vió el rostro hermoso de su querida Isbela, como si el sol de sus ojos rompiera el velo oscuro que impedía su claro entendimiento, boluiò repentinamente con notable admiracion de las dos compañeras a su antiguo acuerdo, cobrando el perfeto juizio que auia perdido» (Raia, 1629: 187r).

¹⁸⁶ De acordo com a máxima aristotélica, a semelhança aproxima e engendra a amizade e o amor (cf. Aristóteles, 1950: 352-353), ideia que se reitera não raro no nosso *corpus* (cf. Lobo, 2003: 168; Vasconcelos, 1994: 436; Soto Maior, 1932: 57r). Contudo, a situação inversa verifica-se igualmente, sendo o amor o responsável pela nivelção identitária do amado e do amante, sobretudo em termos sociais, como mostram o caso dos amores do pobre pescador Palemo e da ninfa Dinopeia (cf. Lobo, 2003: 289) ou os do nobre Finizo e uma pastora (cf. Raia, 1624: 148).

¹⁸⁷ «One may then suspect that the pastoral, by its very structure, rejects amorous passion. A Renaissance love poet therefore placed himself at a disadvantage when working within such a frame. He went against the structure of the form. [...] Nonetheless, tension between a medium and its subject matter should not necessarily impede an artistic result. Tension should, on the contrary, heighten it, if only the poet were strong enough to suit the medium to his needs. Such an example was given by Virgil in his handling of Theocritean pastoral» (Fernández-Morera, 1982: 17).

isento despeitoso, também o amante, em situações extremas, tende para uma condição de sub-humanidade, dado que, desde a Antiguidade, aquilo que na filosofia moral distingue os homens é a sua natural tendência para o comportamento sociável.

São, por outra parte, os amores juvenis que frequentemente fazem disparar descatos sociais, reversíveis apenas mediante a determinação de casamentos forçados, que oferecem soluções ineficazes porque não contemplam o foro psicológico a partir do qual foi gerado o conflito. Até certo ponto, talvez não seja impertinente sugerir que é a irrupção do amor, com as suas reivindicações de individualismo ou de autonomia arcádica face aos empenhos sociais, que desperta a consciência desses mesmos empenhos e de toda uma força latente de interesses, imposições, prioridades e constrangimentos que ferem irrecuperavelmente o abstracto ideal da Arcádia. De resto, se quisermos vincular este ideal a uma série de parâmetros morais, e não somente a uma anárquica libertação de índole fortemente individualista, mais óbvio ainda se torna o perigo que o amor representa, ao convidar os seus sequazes a trair compromissos de honra e a perpetrar todo o tipo de iniquidades, desde a mentira e a calúnia ao homicídio¹⁸⁸. Existe sempre uma percepção moralista subjacente ao modo como os episódios se encadeiam e são patenteados, com o desígnio de suscitar reacções determinadas da parte do público, encaminhando-o para uma das duas conclusões normalmente atribuídas a estas narrativas. E, ainda que por vias retóricas se pugne com veemência pela imposição da ideia contrária, não restam dúvidas de que é a óptica menos positiva do amor que prevalece, nisto residindo a inconciliabilidade essencial com a literatura filográfica, por um lado, e, por outro, também com a utopia arcádica.

¹⁸⁸ Poderíamos mencionar a tentativa de homicídio de Ferino contra Florela, sua esposa, da qual Lereo se vê inculcado (cf. Lobo, 2004: 90-105), ou a de Oriano contra o rival, a quem é prometida a sua amada (cf. Lobo, 2007: 52-53); Urbano é levado ao cárcere (instituição estranha aos princípios da Arcádia) como resultado de calúnias (cf. Oriente, 1985: 136); Bellizarda refere, ainda, o temor que lhe causam os avanços agressivos de Lionio, que pouco conservam da mansidão submissa que os amantes deveriam observar (cf. Soto Maior, 1932: 25); os raptos de pastoras vulneráveis são ainda outra forma de violência (cf. Raia, 1624: 187-188).

Até aqui, temos considerado a presença e os eflúvios do amor no *hortus conclusus* que é a Arcádia. Contudo, o universo das novelas pastoris, num esforço de representação da vida que contempla múltiplas possibilidades existenciais, tende a absorver igualmente outros meios, em particular o meio urbano e o cortesão. Aquilo que sanciona a interpenetração de universos ao menos aparentemente tão distintos é a omnipresente participação do amor.

Subordinados ao princípio virgiliano de que «omnia vincit Amor» (Virgílio, 1963: 71), zagais rudes, pastores platonizantes, burgueses e pequenos fidalgos e ainda jovens oriundos das famílias mais selectas da aristocracia portuguesa e espanhola reúnem-se nas margens de vários rios a fim de partilharem as suas vivências amorosas, num espaço que se pretende neutro em termos de condicionalismos extrínsecos às relações afectivas, mas que prontamente reconhecemos não o ser.

Ao nível do impacto social das suas escolhas emocionais, é evidente a superior conflitualidade de que se revestem os amores dos nobres, cujas acções, para além de deverem adequar-se a um complexo código de honra, arrastam consigo uma série de circunstâncias sociais comprometedoras, podendo pôr em risco os interesses da classe. Assim, o amor das personagens aristocráticas parece ser vivido com um grau particularmente apurado de consciência, não sendo alienado devido a compromissos de outras naturezas¹⁸⁹. Merece ainda destaque o facto de os amores entre aristocratas fluírem invariavelmente para o matrimónio pacificador, ao contrário do que ocorre com vários pares pastoris. É muito provável que isto se deva aos urgentes imperativos familiares que dominam o meio aristocrático e cortesão, enquanto num meio rústico a individualidade, até certo ponto, pode continuar a existir.

Os amores das restantes personagens não diferem significativamente deste em termos qualitativos, embora lhes seja concedida uma expressão talvez menos hiperbólica. Aliás, convém notar que continuam a predominar as personagens pastoris de recorte

¹⁸⁹ Por exemplo, o aristocrata tende a seleccionar o objecto dos seus amores no seio da sua classe social, e, quando elege alguém de categoria inferior, espera ser correspondido com base na vantagem do seu estatuto (cf. Raia, 1629: 46r). O problema da honra coloca-se, obviamente, com muito maior premência nestes casos, nos quais se conjugam as duas vertentes do conceito: uma moral e introspectiva e outra social e pública.

idealizado, em torno das quais gravitam as narrativas: é este o amor bucólico por excelência e aquele que se institui como experiência paradigmática do amor, revelando-se também o mais próximo dos padrões platonizantes e petrarquistas que temos vindo a debater. E, se as personagens oriundas de um âmbito aristocrático mostram uma aguda consciência de si mesmas no papel de amantes, os pastores estão, por seu lado, mais conscientes relativamente ao desenrolar do próprio processo do amor, a cujo entendimento dedicam quase tanto tempo quanto dedicam os aristocratas a dar solução aos imbróglis que lhes podem custar o estatuto social.

As personagens de extracção inferior não são menos visadas pelos dardos cupidescos, e, conquanto não possam igualar-se, em complexidade e em seriedade, aos restantes casos amorosos, nem por isso os autores optam por os retratar de forma demasiado condescendente¹⁹⁰. Muitas vezes, a simplicidade destas personagens diz sobretudo respeito ao modo como elas se expressam a si e ao amor que representam. O efeito contrastivo entre estas personagens e aquelas cuja sofisticação sentimental lhes dita o tom das palavras e das obras não só não implica uma desproporção necessariamente deletéria para a sua parte, como, nos casos em que se pode detectar uma intenção caricatural, ela opera em ambos os sentidos, não raro pondo a descoberto a excessiva elaboração dos mais finos amantes (cf. Lobo, 2004: 186-190; Lobo, 2007: 107; Soto Maior, 1932: 31v).

Ao contrário do que promulgavam a tradição do amor cortês e os tratados de matéria amorosa, o amor deixa de ser projectado nas narrativas como uma experiência elitista, à qual apenas têm acesso alguns elementos da sociedade, tornados aptos para ela graças a certas características inatas. Passa a corresponder a uma energia intelectualmente fertilizante, cujo influxo pode fazer sentir toda a sua força em qualquer indivíduo, não obstante a sua circunstância social, mental ou, em suma, humana. Mesmo os zagais iliteratos, alheios às coordenadas neo-platónicas ou petrarquistas do amor, são capazes de amar e até de intuir parcialmente esses princípios, ao menos num plano superficial e pragmático, por efeito do mero sugestionamento emotivo.

¹⁹⁰ Alguns cantares dos rústicos, ainda que marcados ao nível discursivo, em termos de vocabulário e de expressões idiomáticas, não são desprovidos de uma singela graça (cf. Lobo, 2004: 279-280; Lobo, 2007: 114-116), do mesmo modo que o não são os delicados favores amorosos por eles obrados. Na *Primavera*, a pastora Pineia lê a Lerenó uma carta de amor a ela endereçada por um pastor rústico e inexperiente, que dela se enamorou vendo-a comer; apressa-se Lerenó a defender o pastor, ressaltando a importância dos seus sentimentos puros (cf. Lobo, 2003: 75-76).

Existe, portanto, uma noção subliminar de classe, dotada de um elitismo próprio e alheio às hierarquizações sociais. Trata-se de uma espécie de aristocracia sentimental, ao alcance de todos aqueles que o amor escolhe, segundo um critério aleatório e independentemente do nascimento. Note-se, contudo, que o grau de refinamento atingido depende das qualidades e predisposições do enamorado. Ou seja, num certo sentido, o amor corresponde a um atributo que se torna inerente ao indivíduo, caracterizando-o na sua globalidade, ao jogar com outras particularidades que o distinguiam *a priori*.

Em mais de uma ocasião é expressa esta ideia nobilitante do amor, alicerçada numa concepção positiva do sentimento amoroso que muito deveu à voga renascentista do amor platónico. E, se anteriormente referimos as virtudes morais e espirituais atribuídas ao enamorado, importa agora considerar também as virtudes sociais com que o amor, segundo se diz, colma os seus partidários.

Desde logo, o canto, que constitui um elemento indispensável à integração do pastor na comunidade rústica, tem como fulcro quase exclusivo o amor. Inclusivamente o canto dos isentos e daqueles pastores que já renegaram o amor orbita, com frequência, em torno do tema amoroso. Por norma, os enamorados revelam-se mais dotados para esta actividade, e o simples facto de serem inspirados pelo amor eleva ao extremo as suas capacidades poéticas. Recordem-se os concursos poéticos em que dois (ou mais) pastores cantam à desgarrada elogios das suas amadas¹⁹¹, com vista a obterem prémios simbólicos e, acima de tudo, uma certa autoridade no círculo social a que pertencem. É o caso dos cantos que Mileno e Auliso entoam em louvor de Paulísia, para grande deleite de todos (cf. Lobo, 2003: 101-103); também Cisneu e Rosardo competem no louvor poético das amadas respectivas, numa competição que envolve, a um tempo, o valor masculino da retórica e o valor feminino da beleza (cf. 194-196).

Um outro modo como o amor interfere positivamente nas relações entre os pastores é mediante o apuramento de uma conduta que, idealmente mas não sempre, se revela coincidente com os requisitos para o correcto funcionamento da comunidade. Em particular, ao incutir a entrega espiritual a uma única pastora ou a uma única dama, o amor converte o enamorado numa presença neutra e anódina junto das outras personagens do sexo oposto, em relação às quais deixa de representar uma potencial ameaça¹⁹². Pelo

¹⁹¹ Motivo já presente, entre outros, no idílio V de Teócrito, na bucólica III de Virgílio, nas bucólicas II e VI de Calpúrnio e na bucólica IV de Nemesiano.

¹⁹² Ao longo de várias páginas da *Primavera* e do *Pastor peregrino*, Lereno acompanha, respectivamente, as pastoras Alteia e Monteia, repelindo até, em mais de uma ocasião, os avanços da segunda (cf. Lobo, 2004: 145).

contrário, o respeito que professa pelo objecto da sua devoção amorosa tende a estender-se a todas as mulheres, às quais vota um tratamento reverente¹⁹³.

Por outro lado, o amor constitui também um importante elemento de coesão social, ao criar laços de empatia entre os pastores que sofrem do mesmo mal e procuram os seus semelhantes para sentirem, já que não alívio, ao menos compreensão. Em várias ocasiões se repete a espécie de provérbio segundo a qual apenas os enamorados se encontram aptos para entender os males de amor alheios (cf. Oriente, 1985: 305; Carvalho, 1622: 62v; Freire, 1996: 169)¹⁹⁴. De facto, os amantes tendem a escolher a companhia de outros pastores que se acham na mesma situação, ao passo que os isentos e os desenganados costumam vaguear solitariamente pelos campos. Lereno é, de novo, exemplar a este respeito, uma vez que, não obstante a notória superioridade que o insula a nível emocional, raramente caminha sozinho, encarregando-se a fortuna de lhe improvisar companheiros de viagem: Florício, Alteia, Monteia, Arcélio ou Oriano. E, em geral, todos os protagonistas das novelas pastoris podem contar com o apoio de fundo de um círculo de amigos ou, pelo menos, com uma espécie de alter-ego.

Nesta medida, o amor é assumido como um critério de selecção social que actua a partir da inconsciente subjectividade dos amantes. Recorrentemente, num primeiro encontro entre dois pastores enamorados, verifica-se já um tratamento de grande familiaridade, uma sintonia e uma segurança instantâneas, que não se prendem tão-só com o suposto pacifismo arcádico. É o que sucede, entre numerosos exemplos, com Lereno e Oriano (cf. Lobo, 2004: 228-230) ou com Almeno e Finizo (cf. Raia, 1624: 147-150), que de imediato percebem, pelos queixumes que escutam uns dos outros à pureza, a igualdade das suas condições.

O enamorado reconhece nos outros enamorados a sua própria imagem e, ao buscar a sua companhia, o que deseja achar é uma superfície plana que o reflecta. Existem implicações profundamente narcísicas nas relações entabuladas entre os amantes, no seio de um círculo social muito limitativo, e isto não apenas no sentido em que a amizade

¹⁹³ No *Cortegiano*, Castiglione chama a atenção para o especial recato a manter quando se lida com as mulheres, atendendo à maior vulnerabilidade da sua modéstia e reputação (cf. 1990: 245-246). A mesma instrução que Castiglione dá aos cortesãos, dá-a Zampeschi aos enamorados: «sopra tutto non mancherà il nostro innamorato d'essere cortese con ogni sorte di persone, mà particolarmente con le donne; con le quali inuero non s'usa mai tanta cortesia, ch'ella non sia poca» (1565: 81).

¹⁹⁴ Na *Segunda parte de la esperança enganada*, o narrador remete para o juízo do leitor a estimativa das angústias provadas pelas personagens (cf. Raia, 1629: 6v), incluindo-o também, assim, no grémio de amantes experimentados. Este tópico, cuja ascendência literária se pode traçar até à trágica figura de Dido e a um dos versos mais conhecidos da *Eneida* – «Non ignara mali miseris succurrere disco» (Virgílio, 1964: 29) –, foi recuperado por Camões, que lapidarmente assevera: «E saabei que, segundo o amor tiverdes, / tereis o entendimento de meus versos» (1994: 117).

brotava da necessidade individual de comunicar, de se expor ou de se fazer testemunhar¹⁹⁵, nem apenas no sentido em que os amantes podem, em alguns contextos, cooperar na perseguição de um objectivo comum, mas ainda porque, ao encararem os outros como uma miragem de si mesmos, é a si mesmos que emulam, numa tentativa de superar as virtudes amatórias alheias. Em última análise, é consigo próprios que os amantes dialogam, reflexivamente, quando conversam com os outros, atendendo a que cada um supõe ímpar e incomunicável a sua circunstância pessoal e vão ou cínicos os conselhos alheios¹⁹⁶.

Em todo o caso, e a despeito das suas implicações menos radiosas, o amor não deixa de constituir um elemento aglutinador, por vezes instituindo e cimentando genuínas relações de amizade, que, se resultam desse movimento inicial de narcísica aproximação ao outro “eu”, acabam por se desenvolver reivindicando um sentido próprio, já não dependente de fortuitos acasos amorosos¹⁹⁷. Efectivamente, é a amizade, e não o amor, que estrutura as primeiras elaborações literárias do bucolismo, segundo os moldes de certo filão epicurista e, ainda, segundo as formulações aristotélicas na *Ética a Nicómaco*¹⁹⁸. Não há dúvidas, de resto, de que a amizade tranquila, muito mais do que os excessos passionais, se coaduna com a idealização de uma Idade de Ouro arcádica, livre de todo o vício que possa corromper a pureza do convívio humano.

A amizade pastoril, que regressa às novelas portuguesas depois de quase exaurido o entusiasmo pelas representações, amiúde malogradas, das demandas amorosas, constitui um elemento estabilizador. Note-se a ocorrência de amizades que perduram para além do desengano de uma das partes, como sucede com Lereno e Oriano, no

¹⁹⁵ «[A] mim me pesava já de faltar ocasião em que te contasse a minha história, posto que juntamente temia e desejava que a soubesses. Porque os males que a fortuna dá com pensão de segredo em matérias de amor, além de serem maiores que os outros, dão esta pena a quem os comunica, em lugar do alívio que os outros nisso tem; e até os bens que dá para calados, quando não tivessem outro desconto que havê-los de encobrir o coração que os goza, fica assaz custoso, porque não há bem sem companhia nem mal que com ela seja rigoroso» (Lobo, 2004: 230).

¹⁹⁶ «Muito folgava Lereno de ouvir as razões de Monteia, vendo as cautelas que aconselhava ao pastor acomodando-se à natureza das que conhecia, e considerava quão mal soubera usar das que lhe convinham e quão bem sabia dizer as que aconselhava» (Lobo, 2004: 148).

¹⁹⁷ Para Barbara Mujica, o laço de amizade entre pastores magoados é bastante débil, uma vez que depende da conservação da igualdade de circunstâncias (sempre negativas) e que a partilha entre eles é sempre limitada: «The shepherds illustrate that although love binds, it also alienates. There is no real communication between individuals in the depths of human misery» (1986: 128). cremos que, em relação ao *corpus* português, esta observação pode aplicar-se, mas apenas num número limitado de casos.

¹⁹⁸ De acordo com as classificações de Aristóteles, no livro VIII da *Ética a Nicómaco*, a amizade genuína apenas pode brotar entre indivíduos moralmente escorregados (cf. 1950: 358-361), postulado que Cícero secunda em *De amicitia* (cf. 1961: 12-13). Também segundo Aristóteles, uma das diferenças basilares entre amor e amizade é que a segunda pressupõe sempre a reciprocidade, encontrando-se livre, portanto, de um dos factores maiores de infelicidade que contaminam a experiência amorosa (cf. 1950: 354-357).

Desenganado, ou com Jacinto e Urbano, na *Lusitânia transformada*. E, se na primeira situação Lereno acompanha Oriano e o incentiva a perseguir os seus sonhos amorosos (cf. Lobo, 2007: 166-221), na segunda Jacinto faz todos os possíveis por converter Urbano ao sadio desengano das paixões terrenas (cf. Oriente, 1985: 382-399). Nestes casos, o facto de o amor haver deixado de constituir um estado comum não obsta à conservação da amizade.

É sobretudo neste tratamento apologético da amizade rústica, fundada nos valores da franqueza, do altruísmo e da generosidade, que se insinua o retorno a uma utopia arcádica prévia às conflitualidades engendradas pelas paixões. É difícil deixar de associar a descrição que Fernão Álvares do Oriente esboça dos campos do Zêzere, por exemplo, às exortações que Ficino dirige aos seus convivas no desfecho do *De amore*, incentivando-os a cultivar uma amizade platónica sob a égide dos princípios morais do Cristianismo, semelhante à de Amâncio e Jacinto, ambos decididos a abandonar as suas existências mundanas e a procurar juntos asilo entre os pastores desenganados das margens do Nabão (cf. Oriente, 1985: 103-104).

Para além dos aspectos que temos vindo a frisar, seria interessante considerar ainda o papel do amor enquanto fomentador da constituição de grupos no seio da já diminuta célula social que é a Arcádia pastoril. Estes grupos podem integrar personagens provenientes de qualquer meio social e ideológico alternativo, porquanto o amor se encarrega de polir as eventuais arestas e incompatibilidades entre elas, focando-as naquilo que mantêm em comum e que as separa do resto da comunidade: as suas vivências sentimentais. Assim, na trilogia da *Primavera*, na *Paciência constante* e na *Esperança enganada*, algumas personagens áulicas vivem entre os pastores: Oriano, Florismonte e Arsinda, respectivamente; nas *Ribeiras do Mondego*, encontramos Sileno, um pajem, Marcelio, um cavaleiro cristão, e Fatima, uma donzela criada em Fez; já o protagonista da *Lusitânia transformada*, Felício, provém de uma próspera metrópole asiática, havendo sido criado num ambiente urbano e participado na actividade comercial e militar no Oriente, antes de rumar à Arcádia lusitana; Flerício e Valísio, nos *Campos Elísios*, são caracterizados como estudantes coimbrões em vilegiatura.

Estas comunidades amatórias oferecem um espaço privilegiado para a partilha de histórias e para a troca de admoestações e de condolências. Quando uma personagem nova se junta ao círculo, reitera todo um protocolo de apresentação, mediante a confissão do seu nome, da sua terra natal e da classe social a que pertence, e ainda o relato da sua história. É com base nessa narrativa que as restantes personagens, assim como o leitor,

definem o lugar que lhe compete no mosaico de casos amorosos desenrolados ao longo das novelas. Os momentos de partilha proporcionam ainda aos amantes uma oportunidade para o auto-engrandecimento, já que nunca eles revelam os seus percursos sem uma nítida intenção de se favorecerem a si mesmos, colocando em relevo a excelência das suas intenções e obras, e de reduzirem até à mais condescendente permissividade as suas infracções.

No interior da comunidade dos amantes, verifica-se, não apenas uma dissolução das condicionantes sociais ou existenciais que poderiam obstar à compreensão mútua, mas ainda, pelo menos, uma atenuação das diferenças de estatuto social, moral e emocional dos dois sexos. Foi antes referido que, nas novelas pastoris, se beneficia a expressão das experiências sentimentais tal como são vividas por ambos os sexos, ousando-se, em não poucos casos, uma inversão dos atributos que entre eles foram, por tradição ou natureza, distribuídos. A emotividade feminina e a masculina parecem ser dotadas de um valor idêntico e até, dentro de certos limites, enquadrar-se em moldes similares. É por esta razão que pastores e pastoras, damas e cavaleiros trocam confissões sem estarem sujeitos aos entraves do pudor (cf. Lobo, 2004: 141; Lobo, 2007: 186; Vasconcelos, 1994: 269; Freire, 1996: 215). É igualmente por isto que o contributo vivencial de todos é valorizado nos debates em torno do amor, onde se insinua uma tendência para abstrair a experiência amorosa de qualquer condicionante ditada pelos géneros e pelas dicotomias que lhes subjazem. Não deixa de ser verdade, contudo, que em novelas mais tardias se assiste a uma paulatina redução destes contactos, passando a existir, genericamente, duas comunidades de amantes: uma feminina e uma masculina¹⁹⁹. De qualquer forma, o funcionamento interno de cada um destes grupos é similar, e, afora alguns queixumes concernentes às maiores limitações sociais impostas às mulheres, não se verificam diferenças ou especificidades de grande monta.

Não temos dúvidas de que, por efeito de um sugestionamento ideológico epocal, se faz sentir em muitas novelas o impacto de uma visão bastante misógina, aspecto a que vários autores aludiram (cf. Castillo Martínez, 2009)²⁰⁰. A imagem aristotélica da mulher

¹⁹⁹ No final da *Lusitânia transformada*, alude-se a uma «companhia das pastoras» (Oriente, 1985: 444), na qual se refugia a desenganada Lénia, sendo bastante óbvia a inexistência de qualquer contacto entre o mundo feminino e o masculino. Noutras novelas, é notória, no contexto das celebrações rústicas, a propensão para a separação entre elementos dos dois sexos (cf. Soto Maior, 1932: 116v).

²⁰⁰ A questão está longe de ser simples e a sua expressão nas novelas longe de ser homogénea. Roberto Mulinacci explica-a com notável clareza: «Existe, efectivamente, da mulher uma imagem pública, a adversada e desacreditada pela comunidade, enquanto julgada inferior ao homem, e existe uma imagem privada, aquela perante a qual cada homem se prostra e se submete, enxergando nela a sua senhora. Um mesmo homem pode, pois, passar indiferentemente do cáustico sarcasmo antifeminino para a divinização

como ser por natureza irracional e instável percorre os discursos de muitas personagens masculinas e até femininas²⁰¹, não sendo exclusiva da mundividência dos desenganados ou dos isentos. As afirmações deste tipo denunciam uma directa proporção com a negatividade da experiência amorosa (cf. Lobo, 2003: 221; Vasconcelos, 1994: 290), sem, no entanto, resultarem num comportamento deveras agressivo ou reclusivo face às mulheres, visto que não impedem os amantes de insistirem em galantear pastoras e damas, designadamente por meio de composições poéticas que identificam a feminilidade com um não sei quê de divino²⁰². Persiste, pois, uma visão ambígua das mulheres, que muito provavelmente corresponde ao produto de uma colisão de valores poético-filosóficos e socio-moralísticos.

Por outro lado, os defeitos por norma imputados às mulheres – instabilidade, capricho, fingimento, interesse – são detectáveis também na conduta de muitas personagens masculinas²⁰³, casos em que raramente vêm a ser alvo de críticas, ainda que

da amada, sem que haja contradição entre o plano geral e o individual, já que o reconhecimento de uma natureza imperfeita exalta ainda mais os méritos da pessoa particular» (1999: 145).

²⁰¹ «[M]uito confias da firmeza das mulheres, pois nelas fazes diferença entre ausente e esquecido; e eu ousarei afirmar que, ainda presente, não há nenhũa em quem o amor esteja seguro, que são tão inclinadas a novidades e mudanças que desconhecem afeição e merecimentos. [...] Porque [...] a que tem afeição não tem firmeza, e a que vive isenta vive de pertinácia para que sua natureza siga sempre extremos. E se ùa mulher se não obriga de sua vontade ou apetite, é impossível conquistá-la ninguém com serviços, que por ficarem sempre senhoras de sua liberdade e da alheia, só de sim [sic] aceitam a sujeição» (Lobo, 2003: 220). Por vezes, são as próprias mulheres que atribuem a si próprias este elenco de traços negativos, sustentando, de um jeito que se pretende imparcial, a opinião que sobre elas exprimem os pastores (cf. Soto Maior, 1932: 60v).

²⁰² O elogio do sexo feminino contido no *Cortegiano* despoletou toda uma vaga de manifestações de proto-feminismo. Em Portugal encontramos *Dos privilégios e prerrogativas que o género feminino tem* (Lisboa, 1557), de Rui Gonçalves, *Tratado en loor de las mujeres* (Veneza, 1592), de Cristóvão da Costa, *Descrição do reino de Portugal* (Lisboa, 1610), de Duarte Nunes do Leão, *Jardim de Portugal* (Coimbra, 1626), de Frei Luís dos Anjos, e *Flores de España, excelencias de Portugal* (Lisboa, 1631), de António de Sousa de Macedo, que tratam parcial ou integralmente a questão da dignidade da mulher. Na *Paciência constante*, esboça-se uma incipiente defesa das mulheres, cujos contornos fazem recordar inequivocamente o discurso de Giuliano no livro de Castiglione (cf. Vasconcelos, 1994: 290-294).

²⁰³ Por exemplo, Marfido sente-se indignamente injustiçado pelo facto de Gelinda, tomando conhecimento de que ele traíra a primeira amada, o despedir da sua presença (cf. Vasconcelos, 1994: 436), mas já não manifesta qualquer remorso por aquele seu primeiro erro nem pelo abandono a que, de seguida, vota Gelinda por Isménia. Quase no final da *Segunda parte de la esperanza engañada*, ao reencontrar-se com Almeno, Isbela, que sempre se conservara emocionalmente leal apesar das acusações do amado, perdoalhe o facto de ele a ter trocado pela pastora Sylvia; o narrador, por seu turno, repreende a fúria de Sylvia ao saber-se manipulada como fruto da inveja feminina (cf. Raia, 1629: 169v-170v). Emocional, social e moralmente, a mulher nunca está dispensada de conservar a fidelidade amorosa, nem mesmo que o compromisso seja unilateral. Pelo contrário, as transgressões masculinas são vistas como irrisórios e perdoáveis pecadilhos de amores (cf. Cull, 1984a). É possível que, aos olhos do público seiscentista, este duplo critério fizesse pleno sentido, vigorando ainda a assunção, difundida por Juan Luis Vives, de que na castidade reside o valor único da mulher, a única qualidade que a distingue e em que pode verdadeiramente primar ou transgredir infinitamente, ao passo que ao homem é atribuída uma miríade de virtudes, que se podem colmatar mutuamente (cf. Boxer, 1977: 138).

algumas pastoras se insurjam verbalmente contra este tipo de hipocrisia moral²⁰⁴. Talvez se possa dizer, a respeito de tais generalizações, que, enquanto as mulheres tendem a ser encaradas como criaturas essencialmente imorais, os comportamentos masculinos são, antes, perspectivados desde um posicionamento amoral.

Todavia, estas pontuais reservas a respeito das relações entre os sexos não invalidam o que temos vindo a dizer, já que é justamente o sentimento amoroso colectivo que contribui para abolir tais barreiras, demonstrando que, no plano real dos sentimentos e dos comportamentos humanos, todos os enamorados, independentemente do seu género, classe social ou experiência prévia, apresentam menos divergências do que similitudes fundamentais. Assim, podemos reconhecer no amor um impulso que engendra, no âmbito de uma Arcádia já desfigurada pela intromissão de elementos alheios à sua convenção, uma outra Arcádia, regida ainda pelos princípios basilares da igualdade, da livre partilha emocional, do convívio despreconceituoso e da empatia, e que, ao albergar também o lado feminino da existência, transcendeu as projecções arcádicas da Antiguidade.

DEBATES EM TORNO DO AMOR

Um dos elementos textuais mais salientes nas novelas, logo após as inserções métricas e as narrativas, são, obviamente, os diálogos, em particular os debates travados entre as personagens em torno do amor em abstracto ou de determinados aspectos da experiência amorosa. Importa reflectir, antes de tudo, acerca de algumas características estruturais que respeitam à tessitura dos diálogos, bem como à dinâmica que mantêm com o restante corpo textual, partindo do pressuposto de que também estes dados – para além das matérias neles abordadas – contribuem para a configuração de uma visão do mundo bastante distinta daquela que se insinuava nas primeiras novelas pastoris ibéricas.

²⁰⁴ Afirmações de misandria são menos numerosas, mas estão igualmente presentes no *corpus*: «Sois os homens [...] tã maos de cõtentar, q daqui vem terdes em pouco os faoures de nosoutras: & como em tudo nos quereis ganhar por maõ nos queixumes o quereis fazer, porque os nossos nunca tenhaõ vez; y coitada da que se doe de vossas mentiras, & lhes dà fê! A este vosso fauor, & erro nosso ides encadeãdo outros atè chegar ao cabo do que quereis; & a solda, com que segurais esta cadea, que nos ata, & prende, saõ perpetuos queixumes, porque sabeis que temos as mulheres corações de cera» (Soto Maior, 1932: 81r).

É amplamente conhecida a intensidade com que a cultura renascentista cultivou o diálogo como veículo de debate e de aprofundamento do conhecimento. Observando já os moldes do diálogo platónico, já os moldes do diálogo ciceroniano²⁰⁵, os literatos, filósofos e cientistas de Quatrocentos e de Quinhentos tiraram partido desta forma literária para desenvolverem matérias por norma controversas ou cuja elevada complexidade se prestava a uma multiplicidade de pontos de vista²⁰⁶. Não surpreende, portanto, que em obras de ficção figurem trechos dialogados que de forma muito evidente remetem para esta matriz. Em particular, causa pouco espanto a inserção, em tais obras, de conversações de teor amatório, dado que, à data da redacção da primeira *Diana*, já o amor se havia consolidado como um dos tópicos privilegiados do diálogo renascentista italiano.

Os diálogos contidos nas primeiras novelas pastoris espanholas – em particular, nas *Dianas* de Jorge de Montemayor, Alonso Pérez e Gaspar Gil Polo e também, até certo ponto, na *Galatea* de Cervantes – estão ainda visivelmente empenhados na pesquisa de verdades filosóficas e morais irredutíveis²⁰⁷. É por isso que os debates parcelares que vão surgindo no decurso destas narrativas, travados entre pastores cuja perturbação passional não permite o apuramento de verdades definitivas, confluem para os ensinamentos de uma personagem que assume, em tal contexto, um papel de autoridade²⁰⁸. Os diálogos podem ser encarados, nestas obras tal como, em geral, na sociedade culta dos séculos XVI

²⁰⁵ Maria Teresa Nascimento opina que a presença de Cícero terá sido preponderante no que concerne às manifestações do género em Portugal, e aponta uma característica dos seus diálogos que importará bastante ter presente: «Menos interessado em descobrir a verdade do que em analisar os seus diversos ângulos, o diálogo ciceroniano termina muitas vezes por uma espécie de suspensão de juízo relativamente às questões em debate» (2011: 14).

²⁰⁶ A cultura do diálogo durante os séculos XV a XVII não se cingiu à elaboração escrita, mas fez parte integrante do quotidiano cortesanesco, como sugere a difusão de manuais de conversação (cf. Dens, 1973).

²⁰⁷ Note-se que a absorção do diálogo de amor pela novela pastoril constitui uma característica ibérica, que lhe foi impressa pela primeira vez por Montemayor, não estando presente na *Arcadia* de Sannazaro (cf. Belchior, 1985: 136, n.1).

²⁰⁸ Nas novelas portuguesas temos, por exemplo, Menalcas, na *Primavera*, que aconselha o exílio como expiação a Lerenó, e Astreu, que responde às perguntas formuladas pelos pastores durante as festividades rústicas. Na *Lusitânia transformada*, o eremita Ribeiro desempenha uma função essencial no processo formativo de Felício. Nas duas partes da *Esperança enganada*, o mago Lusidoro, cujos poderes prodigiosos fazem mais recordar as narrativas de cavalarias do que a convenção bucólica, acolhe e procura educar Almeno. Trisbea, personagem das *Ribeiras do Mondego* de igual modo conotada com o plano do maravilhoso, tem uma intervenção mais activa e bastante mais pragmática na comunidade pastoril, não raro desempenhando os ofícios de alcoviteira e arranjadora de matrimónios conciliadores, assemelhando-se, assim, à versão de Felícia apresentada por Alonso Pérez na *Diana segunda*. É curioso notar a sensível diferença entre uma figura como Felícia, nas novelas de Montemayor e de Gil Polo, cujos discursos se aproximam mais do registo da filosofia moral ou da teologia, e os magos e conselheiros das novelas portuguesas, que investem mais em soluções práticas e concretas para as crises emocionais daqueles que os procuram, em lugar de procurarem reconfigurar todo o seu sistema psicológico. Não sem razão escreve Barbara Mujica que, em suma, «the wizard figure or wise person is the incarnation of the very essence of the work» (1979: 185).

e XVII, enquanto estratégias de preservação da ordem (cf. Pozzi, 1987: 42-43), tornando a realidade mais tolerável do que aquilo que, subterraneamente, se reconhece que seja.

Esta tendência esmorece nas novelas portuguesas. Os diálogos e debates amatórios com que nos brinda o *corpus* nacional caracterizam-se pela sua índole intrinsecamente inconclusiva, ficando ao critério do leitor decidir se as personagens capitulam antes de conseguirem desvendar a verdade ou se existe, à partida, uma deliberada recusa de verdades categóricas e exclusivas. De facto, é privilegiado o tipo de questões de amor que poderíamos designar, de acordo com a preceptiva retórica, como *quaestiones infinitae*, ou seja, questões de amplitude ontológica universalizante às quais é impossível responder de forma decisiva e unívoca e que tendem a solucionar-se com base em jogos de sofística (cf. Lausberg, 1975: 118-120). A única excepção clara a esta situação são as respostas concedidas pelos oráculos, no contexto das festividades rústicas descritas na *Primavera* (cf. Lobo, 2003: 330-335) e na *Esperança enganada* (cf. Raia, 1624: 70-74).

A ambiguidade e o cariz declaradamente inconcludente dos diálogos pastoris portugueses, sintomáticos da diversidade de experiências individuais não conciliáveis numa única visão totalizante do amor²⁰⁹, coadunam-se bem, assim, com uma idiosincrasia epocal que não se identifica já com aquela que deu origem, por exemplo, ao ciclo das *Dianas* nem, muito menos, com a que fomentou a escrita dos tratados filográficos italianos. Pelo contrário, do mesmo modo que não se verifica, da parte das personagens, um genuíno intuito de clarificação que as abra à possibilidade de ceder ante uma argumentação contrária mais persuasiva do que a sua experiência pessoal, tão-pouco se insinuam estratégias expositivas ou narrativas, da parte dos novelistas, que logrem sublinhar a superioridade de uma ou de outra posição. Inclusivamente em torno do diálogo entre Liriandro e Marfido subsiste alguma dúvida, porquanto, se em termos

²⁰⁹ Não secundamos o tentador juízo de Ricardo Jorge: «Através de tamanha florescência afectiva e verbal, através de tantas transcendências e artifícios, no fundo a psicologia da paixão não passa de elementar: salva a amplificação paranoica, o quadro sentimental é singelo, e até assáz uniforme. Nesta turba de Cítéra pastoril não há em geral contraste de caracteres; a reacção ao amor pauta-se em regra pelas mesmas linhas» (1920: 233). As novelas pastoris brindam-nos com uma panóplia situacional que está longe da monotonia e da elementaridade a que o crítico as reduz. Se, com efeito, a exploração psicológica, num sentido moderno do termo, é quase inexistente (nem o contrário seria de esperar), os autores investem na variação de circunstâncias com o fito de promover uma ilusão de diversidade humana que, de outro modo, talvez não estivessem aptos para proporcionar, nem o seu público para receber. E é sempre com base naquilo que os textos são, e não no que poderiam eventualmente ser se concebidos noutra contexto, que é mais seguro considerá-los. Do mesmo modo, quando José Martín Romero se refere à diversidade de comportamentos e de percursos individuais nos livros de cavalarias, tomando-a como uma marca de convincente realismo (cf. 2008: 142), numa lógica argumentativa que poderia ser aplicada às novelas pastoris, devemos ser capazes de distinguir realismo de ilusão de realismo.

estritamente retóricos e até estruturais parece que a opinião do segundo leva a palma, as sequências narrativas que se lhe seguem vêm demonstrar que tão falível é a perspectiva do primeiro (igualmente rendido ao amor poucas páginas adiante) quanto a do segundo (cuja conduta jaz muito longe da pureza e da felicidade amorosas por ele predicadas).

No domínio maneirista das novelas pastoris portuguesas, os debates não buscam a estabilização ideológica, mas têm em mira, antes, sublinhar a índole plurifacetada da verdade, inapreensível porque dependente da experiência individual ou, na melhor hipótese, da soma de todas as experiências individuais, igualmente incalculável. A complexidade da experiência leva a melhor sobre o equilíbrio abstracto de formulações anteriores e sobre o afã classificatório contra-reformista que se lhe sucederia, sendo, deste modo, colocado em evidência que, no âmbito das paixões, das acções e das reacções humanas, qualquer esforço de categorização científica está votado ao fracasso. Com efeito, observamos que cada interveniente nestes diálogos chega a representar uma possível atitude perante as questões, consoante a sua experiência anterior, e por vezes mesmo apenas de acordo com a sua situação actual. É por essa razão que os isentos revelam desprezo face ao sentimento amoroso, que os amantes magoados no passado tendem a adoptar posições marcadas pela misoginia ou a misandria, que os enamorados felizes enaltecem o amor e se comportam de forma reverente ante as mulheres, ou que os pastores atraçoados denunciam o carácter volátil do amor e dos seus correligionários. Sendo a experiência real em que cada um alicerça os seus argumentos equivalentemente válida e não se sugerindo uma forçosa linha de progressão emocional que desemboque numa única abordagem totalizante do amor, não se regista a prevalência ideológica de um ou de outro posicionamento.

É possível, ainda, que a mesma personagem flutue entre perspectivas diversas, invalidando a sua fixação paradigmática. As narrativas em estudo presenteiam o leitor com um convincente espectáculo dos enganos e desenganos, ilusões e desilusões, euforias e desalentos suscitados pelo sentimento amoroso, provados todos com igual veemência pelas personagens, que, apesar de cientes desta constante oscilação, parecem ignorar que as mudanças anteriores prenunciam a vanidade do estado presente. Deste jeito, um enamorado pode, com relativa facilidade, abraçar sequencialmente duas opiniões opostas face à mesma questão, sem passar por um processo de metamorfose psicológica ou ideológica. Uma ilustração típica deste tipo de variabilidade acha-se no caso dos pastores que, após um período de rejeição do amor, caem nos seus enleios, alterando então, num

sentido positivo, as suas convicções acerca dele, para logo sofrerem um desgosto que os remete de novo para o estado de disforia inicial.

Com frequência, observa-se ainda uma incompatibilidade entre as posições defendidas por determinadas personagens no contexto de um diálogo ou de um debate amatório e as suas condutas pessoais. Apontámos antes os exemplos de Marfido e de Liriandro, relativos a uma visão mais generalizante do amor, mas seria possível assinalar outros mais específicos. Designadamente, no começo da *Esperança enganada*, Silvano defende a superioridade do amor desprovido de esperanças de retribuição, nuns tercetos que Celio acompanha com o seu rabel (cf. Raia, 1624: 60-61). Ora, os dois pastores são pretendentes frustrados da isenta Flora, e essa afinidade circunstancial assegura a pureza das suas intenções na amizade e no amor. Todavia, quando Flora, mais adiante, concede a Celio a sua mão em casamento, a reacção de Silvano não é tão serena e altruísta quanto as suas expressões de desinteresse amoroso fariam antever (cf. 230-231)²¹⁰.

A protelação indefinida de um desfecho lógico para as questões em debate promove o exercício do virtuosismo retórico dos pastores, convertidos, para tal efeito, em oradores elegantes e não desprovidos de um toque erudito. É, no nosso entender, a competitividade verbal que passa a estar em causa, desde o momento em que a verdade, como algo impossível de lograr, é retirada do centro destes debates. A discussão em torno de questões de amor reveste-se, então, de um sentido semelhante ao dos cantos amebeus à desgarrada, mas evocando um refinado ambiente cortesanesco.

Tal como o talento poético e musical, também os dotes oratórios constituem um factor de mérito social nas Arcádias portuguesas, onde, na esteira de Cícero, Quintiliano e Stefano Guazzo, a eloquência é identificada como um factor de civilidade. Considere-se, por exemplo, o modo como o discurso de Liriandro contra o amor é desacreditado, afirmando-se que ele, «a quem sua montesinha criação não concedeu poder disputar em caso semelhante, [...] temeu sua vergonha e envergonhou-se de ficar vencido. E assim lembrado do sábio Alionte, [...] o qual era seu parente, [...] consider[ou] que em suas letras podia achar a erudição de que ele carecia» (Vasconcelos, 1994: 132). Pelo contrário, são sempre valorizadas as participações das personagens de maior relevo, e o sucesso por

²¹⁰ Como se pode observar, a propósito deste exemplo mas também da conduta de várias outras personagens da *Esperança enganada*, esta novela está muito longe de se organizar numa dicotomia de sentido maniqueísta alegorizante, em que os amantes personifiquem uma bondade imaculada à qual se oponham personagens e acidentes exteriores malfazejos, como propõe Sara Augusto (cf. 2004: 306). Na realidade, nota-se uma maior ductilidade e um sentido moral algo condescendente, de tal jeito que nem as personagens positivas estão isentas de pechas, nem as personagens de conduta reprovável deixam de suscitar uma certa comiseração, pelas motivações que as instigam.

elas obtido junto dos conterrâneos consolida o seu estatuto de autoridades, não já morais, mas amatórias. Vemos como Lerenó, num episódio das *Ribeiras do Mondego*, não só desempenha uma função de auxiliar retórico junto de personagens menos prendadas, mas é ainda investido do estatuto de juiz, estando encarregado de apreciar as prestações dos participantes no debate em causa (cf. Soto Maior, 1932: 111r, 115r).

Neste contexto em que tanto as personagens como o narrador se dispensam de assumir ou, sequer, de insinuar conclusões, parece estar definitivamente posta de parte a hipótese de tal função integrar as suas competências e objectivos. É mais provável que o seu papel consista simplesmente na encenação de disputas retóricas que compete a outra entidade arbitrar: o leitor. É o leitor, a cujo discernimento os novelistas confiam as suas obras²¹¹, que, em última análise, se encontra numa posição que o autoriza a retirar ilações, se não derradeiras, pelo menos mais informadas, a partir dos debates pastoris, bem como da sua complexa intersecção com os enredos que os acompanham. É ao leitor que fica reservado o exercício de tomar decisões ideológicas ou morais, enxergando uma síntese idónea para a torrente de teses e antíteses que se sucedem ou, em alternativa, forjando princípios de conduta pessoais mediante os elementos fornecidos pelas narrativas.

Com base nos debates amatórios desenvolvidos ou apenas levantados ao longo das novelas pastoris portuguesas, seria possível reunir dados acerca de uma casuística do amor, ainda que não arquitectar um sistema ideológico coeso. Passamos a apresentar um elenco das questões de amor figurantes no *corpus* textual em análise: se o amado está obrigado a retribuir o amor (cf. Lobo, 2003: 62-63); se é mais duro amar uma isenta ou uma pastora já comprometida (cf. 220; 2004: 147); se o amor sem esperança é mais perfeito (cf. Lobo, 2003: 228-230; Raia, 1624: 60-61); se o amor irracional pode ser puro (cf. Lobo, 2003: 230-231); qual a relação entre amor e ciúme (cf. 231-233); se o bem gozado a medo é perfeito (cf. 233-234); se o amado pode ser belo mesmo quando desprovido de entendimento (cf. 234-235); se a mudança masculina é desculpável ou não, dado que a feminina não o é (cf. 296-297); se a razão tem poder contra o ciúme (cf. 330); como sobreviver à mudança do amado; como manter oculto o amor; que castigo merece o mudável; como pode o zeloso resignar-se (cf. 332); se a constância é, ao cabo, premiada (cf. 333); como conquistar a mulher mais esquiva; a que vingança pode recorrer o enganado (cf. 334); como sobreviver aos ciúmes e receios estando ausente (cf. 334-335);

²¹¹ «Apartaram-se os pastores, ficando para o outro o juízo de quem melhor respondera. E eu o remeto ao do discreto e curioso leitor, porque para perguntas amorosas bastam rústicos pastores, porém o responder a elas com a verdadeira satisfação só a avisadas damas e amantes cortesãos é concedido» (Lobo, 2003: 235).

que extremos pode cometer uma mulher ofendida (cf. 335); se o amante deve ser ousado ou tímido (cf. Lobo, 2004: 147-148); se se pode amar uma pessoa feia (cf. 162-166); se é mais digno amar ou ser amado; se é pior odiar ou ser odiado; se é melhor não gozar o bem ou gozá-lo com medo (cf. 295); se é pior nunca chegar a fruir o amor ou perdê-lo (cf. Lobo, 2004: 295; Carvalho, 1622: 90r-v; Freire, 1996: 162-163); se vale mais o favor manifesto ou o que se faz à pureza; se magoa mais o agravo merecido ou o imerecido; se é mais importuno quem insiste perante uma recusa ou quem nunca se sacia de favores; se dá mais pena o desprezo ou o simples desamor; se é mais glorioso ser isento, ser amado ou amar veladamente (cf. Lobo, 2004: 295); se se deve ou não ocultar o amor que se sente (cf. Lobo, 2007: 40); como deve comportar-se o zeloso junto da amada (cf. 119, 134); se existe de veras amor desinteressado (cf. Raia, 1624: 60-62); se angustia mais padecer na esperança do remédio ou sem ela; se a esperança é necessária para que haja amor (cf. 197); como olvidar o amor quando se perdeu a esperança (cf. Raia, 1629: 39r-v); se as mulheres são viciosas ou virtuosas por natureza, e qual a sua responsabilidade nos crimes amatórios (cf. Vasconcelos, 1994: 290-295); se é preferível um doce engano ou um desengano áspero (cf. Freire, 1996: 169); se o receio é sinal de amor (cf. Soto Maior, 1932: 166v-167v).

Uma outra modalidade de debate com que as novelas pastoris brindam o leitor é o debate em torno dos males de amor, em jeito competitivo. Vários duelos sentimentais deste género avultam nas novelas pastoris, de forma explícita, através de diálogos, ou implícita, devido ao modo como as narrativas se articulam entre si. Contudo, é nestes debates mais amplos, nos quais concorrem várias personagens e aos quais assiste um público numeroso e um júri, que eles adquirem um sentido pleno. Em tais circunstâncias, observa-se uma explícita transposição dos fenómenos ocorridos na esfera íntima dos pastores para a esfera social.

O que está em causa é a exacerbação de uma dupla competitividade, latente em todas as narrativas: a competitividade sentimental e a competitividade retórica. Estes dois factores estão intrinsecamente ligados, a tal ponto que se torna difícil averiguar se, em debates desta natureza, é a perícia retórica que predomina, condicionando a emotividade dos ouvintes, ou se é antes a franqueza do sofrimento provado pelas personagens que dá brilho ao seu depoimento. A verdade é que se insinua nestas situações um desejo de protagonismo que faz recordar, de certo modo, os torneios cavaleirescos, terçados não já com espadas e lanças, mas com a potência das palavras.

O mais extenso e representativo debate sobre os males de amor é aquele que se encontra nas *Ribeiras do Mondego* e no qual intervêm Panopea, Celia, Phenicio e Delio, com Ondelio e Lereno como coadjuvantes. Este debate reveste-se de uma importância significativa, visto que cada um dos diferentes tipos de sofrimento amoroso – ciúme, ausência, ingratidão e morte – é definido por seu turno, os seus nefastos efeitos são descritos e é estabelecida a relação, mais psicológica ou mais conceptual, entre cada um e os demais. De um modo geral, cria-se a impressão de que cada mal amoroso é mencionado de acordo com uma premeditada ordem de intensidade, num sentido crescente, à semelhança, aliás, do que sucede no episódio correlato no livro III da *Galatea*.

O ciúme é o primeiro mal de amores apresentado ao juízo da assistência, pela ninfa Panopea com o auxílio de Ondelio, sendo descrito, primeiro, de acordo com as elegantes formulações das «Escollas de Amor» (Soto Maior, 1932: 110v) e, por fim, segundo a experiência directa: «Ciume não he outra cousa mais, que hũa sospeita desleal, & affrontosa em qualquer dos amantes, com razão, ou sem ella», e, visto que «tem ao odio por seu pay», «quem tem ciumes do que ama, saiba que o aborrece, & que lhe tem mais odio, que amor» (110v-111r). Adiante, declara-se inclusivamente que o amante cioso deseja a infelicidade e até a imperfeição do ser amado, a fim de que mais ninguém o cobice – um comportamento que quadra mais ao amor inferior violento do que ao são amor platónico ou cristão que deveria nortear estas narrativas²¹². É possível, aliás, que os zelos surjam em primeiro lugar pelo facto de dizerem respeito a uma forma imperfeita de amor, e não tanto pelo grau de sofrimento que acarretam para o amante.

No entender de Celia, o mal de ausência supera automaticamente o dos ciúmes pelo facto de a correcção deles estar na mão do amante, mediante a verificação das suspeitas e a eventual vingança, o mesmo não se podendo afirmar da ausência, não raro resultante de circunstâncias alheias ao amante (cf. 114r-v). Demais, «si el mal de ausencia incluye en si el de celos, y son dos males, necessariamēte se concluye que el mal de

²¹² «Quizera o amante cioso [...] que sò pera elle sua dama fosse fermosa, pera todo o mundo fea, que não tuesse olhos pera ver, nem ouvidos pera ouuir, nem lingoa pera fallar mais que o que elle quizesse. Folgàra que fora desdenhosa, soberba, cruel, mal condicionada, & quando não fora esta, lhe não pezàra com sua morte: donde vem desejarlha muytas vezes, & darlha muyto poucas» (112r). Coteje-se esta passagem com o seguinte trecho do vitupério do amor, no *Fedro*: «un amant n'acceptera pas volontiers que l'être qu'il affectionne lui soit supérieur, ou soit son égal. Il travaille au contraire à le rebaisser au-dessous de lui. [...] Il est forcément jaloux, il interdit à l'aimé beaucoup de relations utiles, qui contribueraient à faire de lui un homme dans le plein sens du terme: il lui cause ainsi un grand dommage, le plus grand qui soit, en le privant du moyen d'acquérir la plus haute sagesse» (Platão, 1985: 20-21).

ausencia es mayor que el de celos» (114v). O crescendo de intensidade emocional é, portanto, neste caso, cumulativo, e não simplesmente alternativo.

Um interlúdio narrativo e poético suspende o debate, até que chega a vez de Phenicio falar da ingratidão. O pastor inclui no mal da ingratidão os precedentes, ciúme e ausência, já que, na sua opinião, «he a fonte, & origem, donde os dous nascem, mas de maneira que os conuerte em si, [...] porque a ingratidaõ desterra ao Amor de si, & faz que se ausente, & Amor ausente, & desterrado abrazase em ciumes» (125r-v). Ondelio convoca ainda os testemunhos de Séneca e de Valério Máximo a respeito da ingratidão, que assim se apresenta como um defeito moral grave e não já estritamente como uma mácula sentimental; trata-se, para além disso, de um ponderoso vício à luz dos princípios cristãos, uma vez que se opõe às excelências da misericórdia, da piedade e da graça (cf. 125v-126r), o que justifica a sua posição privilegiada na hierarquia do sofrimento.

Por último, Delio deixa o seu testemunho, declarando a insuperabilidade da dor de haver perdido a pastora adorada para a morte. Declara Delio acerca do seu sofrimento: «Que elle se auentaje aos de que se trata, mostrasse claramente: porque [...] todos estes males (se logo não) por tempo costuma elle curar. Em todos (posto que ao parecer sem remedio) o achaõ todos, só no meu não ha nenhum» (129r-v). Ao referir os valorosos heróis cujas acções foram atalhadas pela morte, Delio atribui um sentido existencialista e, por consequência, um escopo bastante mais penetrante a este queixume, não já cingido ao amor nem sequer à integridade ética, mas sim alcançando uma nova dimensão, com a qual nenhum outro critério é capaz de competir²¹³. O salto é, pois, ainda mais qualitativo que quantitativo.

O remate que a esta discussão dá Lereno, retirando, inopinadamente, a palma a Delio, confere-lhe um sentido muito distinto daquele que Cervantes, na *Galatea*, lhe atribui. De acordo com o pastor do Lis, é exactamente o facto de a morte ser o único mal sem cura que a torna menos insofrível, pois, ao não ter remédio, «o tem melhor que todos os outros males, que he não lhe esperar remedio: & assi desengana, conforma, dá aliuiio, consolação, & vida; & não só faz a morte estes bês aos que ficaõ viuos, & magoados della, mas aos que a padecem, à que ella tira a vida. Porque a vida [...] he carcere em que

²¹³ A morte «he o vltimo remate das acções do homem, he finalmente fim de todas as cousas, & a mais terriuel della! O morte enemiga de todo o bem da vida! ò salteadora della! ò Parca cruel, que cortando o fio de nossas pretenções, desmentes a ventura, & fazes que nos minta em suas promessas! ó Rede cercadora, que tudo tens em meyo, & de quem nada escapa! [...] Tu finalmente es aquella, que buscada nos foges, aborrecida importunas, desejada não chegas» (130r).

estamos, de que nos aliuia a morte» (130v)²¹⁴. Assim, o debate muda diametralmente de feição, ao serem derrubadas as pretensões de emulação masoquista que se detectam logo nas frases de arranque de cada interveniente. O conceito de heroísmo amoroso e, mais ainda, o de felicidade amorosa são fragilizados de forma irreversível, e Lerenó encarrega-se de conduzir os pastores para a alternativa do desengano.

Este filão dos debates no sentido de apurar a mais penosa forma de sofrimento amoroso resume, num conciso espaço textual, o estatuto dos enamorados e a sua atitude em face do estado em que se encontram. Para estes confrontos convergem, concomitantemente, um óbvio pessimismo em relação ao sentimento amoroso e um paradoxal brio no sofrimento. Num certo sentido, as novelas pastoris podem ser lidas, na íntegra, como uma monumental disputa em torno do pior mal de amores, e não é despreciando o facto de debates com este formato ocuparem lugares destacados no corpo da narrativa²¹⁵.

OS CASOS AMOROSOS

Intimamente associados aos diálogos pastoris estão os percursos individuais das personagens. Na ausência de um congruente acervo de princípios sentimentais e de conduta numa modalidade explícita – como são os discursos e debates –, seria expectável que a narrativa em si mesma oferecesse uma visão global no mínimo mais orientada acerca do amor. De facto, referindo-se o presente estudo a narrativas ficcionais e não a tratados de filosofia moral ou de metafísica, é natural que o conteúdo ideológico nelas reunido se apresente sob uma forma ilustrativa e não dotado de um cunho expositivo explícito.

Ainda assim, seria revelador de um excesso de candura da nossa parte supor que estes casos exemplares, na esteira dos *exempla* moralísticos medievais e bíblicos,

²¹⁴ Uma vez mais se faz sentir o eco da *Eneida*, no livro II: «Vna salus uictis nullam sperare salutem» (Virgílio, 1964: 50). Aqui, o tópico da perda da esperança já não assume um sentido épico ou ético nem um sentido amoroso, mas converte-se numa infeliz conclusão existencialista.

²¹⁵ O tópico do pior mal de amores é insinuado também em alguns outros lugares, por vezes salientando a angústia da não correspondência (cf. Vasconcelos, 1994: 274), noutros casos a da separação (cf. Freire, 1996: 220), noutros a do esquecimento (cf. Raia, 1629: 27v), noutros ainda a dos zelos (cf. 82r-v).

apresentam, como condições para o seu desempenho edificante, características como a linearidade, a clareza ou a junção de algum tipo de apêndice exegético. Antes, projectam-se naquela labiríntica rede romanesca que, de início, apontámos como um dos constituintes diferenciadores da expressão deste género em Portugal, promovendo uma interpretação do mundo e da experiência terrena como cifras de um desconcerto inconciliável, acicatado pelo estímulo das paixões, às quais poucos são capazes de opor resistência²¹⁶.

Por estas razões, as novelas portuguesas possuem uma estrutura distinta da maioria das espanholas, rompendo deliberadamente a ordem expositiva dos acontecimentos. A primeira estratégia a que recorrem os autores é a dissolução do papel do protagonista, que nos leva a questionar o seu estatuto e a sua função narrativa. Porém, persiste um pendor para centralizar ilusoriamente as narrativas e as concepções amatórias num caso principal, que é, por norma, um dos mais convencionais e que mantém uma relação dúbia com os restantes casos apresentados. Se Felício, Marfido ou Almeno, por exemplo, se apresentam como protagonistas no pleno sentido convencional, Lereno, Flerício e Ondelio são, durante uma razoável fracção das novelas, protagonistas fantasmáticos, cujas histórias, nunca deixando de estar presentes como um pano de fundo em contraste com o qual se desenvolvem os restantes enredos, se vêem continuamente remetidas para um segundo plano narrativo, arrastando-se indefinidamente sem uma evolução substancial.

Um tópico digno de reflexão seria até que ponto as narrativas tidas como principais influenciam a leitura das restantes, ou, em alternativa, de que modo podem entabular com elas uma relação reciprocamente dilucidativa. O caso de Lereno é exemplar a este respeito, uma vez que, se a excelência da sua conduta é objecto de uma explícita admiração por parte dos restantes intervenientes, impondo-se como um padrão de idoneidade sentimental, moral e social, por outro lado torna-se notório o fracasso existencial a que o pastor perfeito está votado, ao invés das restantes personagens, que, seguindo instintos mais realistas, não hesitam em encontrar soluções gratas, trocando a

²¹⁶ «Depois que no confuso labarinto / D'amor ùa alma achou entrada aberta / Cerra-se-lhe a saída» (Oriente, 1985: 36). «Vi e ouvi para faltar-me / voz, vista e conhecimento, / e o fio do entendimento / me faltou para livrar-me; / quis sair, fui a enredar-me, / perdi dos olhos o lume, / e no mal que me consume / acabei, e agora sinto / que era aquele labirinto / própria casa do ciúme» (Lobo, 2007: 132). Aguiar e Silva, estudando a ocorrência da analogia do labirinto na poesia portuguesa maneirista, escreve: «Na lírica maneirista portuguesa, o tema e a imagem-símbolo do labirinto ocorrem com bastante frequência, apresentando quase sempre um significado antropológico e ético-psicológico, embora esse significado facilmente se volva, por via simbólica, em valor de ordem metafísica» (247).

obediência a abstractas prescrições pela felicidade efectiva²¹⁷. Noutro sentido, a verosimilhança de percursos lineares como o de Flerício, protagonista dos *Campos Elísios*, aliás marcado pela intervenção facilitadora do maravilhoso ou, se se preferir, do alegórico²¹⁸, vem ser posta em xeque pela conflituosa natureza das experiências vividas pelas restantes personagens, as quais, partindo de uma situação idêntica, são conduzidas através de caminhos muito mais acidentados.

Para além de desestabilizar a uniformidade narrativa, mediante a criação de frequentes suspensões e desvios, sobreposições e saltos cronológicos, a elaboração descontínua dos enredos promove a concomitância de experiências e de perspectivas, sugerindo, de resto, a inerente incompletude que caracteriza cada uma por si. Da mesma forma que as personagens se vêem constrangidas a confrontar as suas próprias experiências – que, para elas, se revestem de um absoluto valor interpretativo da existência – com as experiências alheias, também o leitor é convidado a reflectir acerca da transtornadora variedade da vida humana, que, desprovida de um fio condutor ou de um fim comum, parece carecer de um escopo último.

Um aspecto que sublinha com grande eficácia o ilusionismo dos enleios mundanos é o facto de, com certa frequência, um mesmo episódio ou uma mesma sequência de episódios serem testemunhados por mais de uma personagem, de um modo tal que nenhuma delas tem uma visão completa e correcta dos factos. Em tais circunstâncias, torna-se necessário o contributo de vários participantes, bem como a ocorrência de vários acasos que os façam coincidir na presença das personagens ouvintes, para que se proceda à reconstrução da verdade perdida²¹⁹. É o que se verifica a propósito das incríveis histórias de Doristo e Arsinda, na *Esperança enganada*, e de Marcelio e Fatima, nas *Ribeiras do*

²¹⁷ Liseia, Alteia, Montano, Florício e Oriano são algumas das personagens que se cruzam no caminho de Lerenó ao longo da trilogia da *Primavera* e que conquistam a satisfação sentimental, ora adaptando-se às circunstâncias, ora tomando a iniciativa de perseguir os seus objectivos.

²¹⁸ Flerício é curado de forma invulgar, análoga ao caso de Sireno na *Diana* de Montemayor, esquecendo os seus firmes amores pela pastora Sílvia simplesmente devido ao efeito regenerativo do sono (cf. Freire, 1996: 405-406). Neste caso, o simbolismo calderoniano da vida como sonho é ainda mais evidente do que na *Diana*, tal como insinuam as palavras do próprio pastor: «Bem parece que tudo foi sonho [...] pois estou tão esquecido desses extremos, que nem me lembra que os fizesse; e bem se prova de meu sucesso, pois em um sonho perdi a lembrança de tudo o que me dizeis que passei e de todos os extremos [sic] que vistes, e tanto estou fora de ter estes amorosos excessos, senão por breve sonho que passa com velocidade, que não me lembra nem que tivesse tenção de os fazer» (406).

²¹⁹ Lourdes Albuixech escreve o seguinte, a respeito da *Arcadia* de Lope de Vega: «The theme of *engaño-desengaño* runs through the whole work as one of its richest veins. In fact, the final *desengaño* is anticipated several times in the romance» (2008: 200). Este efeito de claro-escuro percorre praticamente todo o *corpus* português.

Mondego, peçadas de equívocos, num jogo barroquizante de ilusões, que apenas adquire alguma clareza quando todos os testemunhos se agregam.

É ainda possível que uma mesma situação vivida por múltiplos intervenientes não se resolva simplesmente com recurso à justaposição de todas as versões dos acontecimentos, subsistindo uma irresolúvel inconciliabilidade ao nível interpretativo. Ilustram-no, de maneiras distintas, os casos de Isbela e Almeno – que, sempre desencontrados, se lançam mútuas acusações de negligência ou de pouca convicção emocional – e de Sileno e Silvano – cujo conflito e cujas confissões são julgados de forma diferente pelos pastores jovens, mais implacáveis, e pelos anciãos, mais tolerantes (cf. Soto Maior, 1932: 42v). Resulta esta situação, precisamente, da inexistência de um código de conduta unívoco, num universo onde primam os interesses emocionais de cada indivíduo e onde a habilidade verbal consegue o prodígio de dobrar conforme as conveniências qualquer padrão ético ou social.

Importa realçar, ainda, a índole contraditória que, tal como ocorria a propósito dos diálogos e dos debates, marca os diferentes casos amorosos contidos nestas narrativas, na hipótese de tencionarmos lê-los sob o prisma da exemplaridade. Efectivamente, os valores amatórios, sociais e morais implicados em grande parte destes enredos são alvo de um tratamento dúbio, conduzindo a desfechos em alguns casos contraditórios num plano pragmático: nem sempre a constância é premiada, nem sempre a amizade é fiável, nem sempre o segredo é essencial, nem sempre a ausência compromete o amor, nem sempre a desobediência filial em nome do amor é glorificada. Assim, e uma vez mais, o desígnio exemplar desta pluralidade de situações existenciais prende-se muito mais com o seu efeito global do que com o esquema particular de um ou de outro caso.

É por todos estes motivos que, conforme aprofundaremos adiante, apenas uma categoria de personagens se mostra deveras unida e coerente em termos de atitude existencial: os desenganados. Somente os desenganados atingiram um ponto de ruptura face ao mundo que lhes permite libertarem-se das parciais subjectivas que afectam as restantes personagens, e somente eles se acham num plano existencial supra-terreno que os capacita para encararem com lucidez a realidade mundana. E é exactamente a unanimidade das suas atitudes que atesta a irrefutável clarividência com que as arguem.

Até ao momento, temos recorrido abundantemente a exemplos de narrativas pastoris de primeiro ou de segundo plano, por razões de força argumentativa. No entanto, entre os casos exemplares figurantes nas novelas pastoris, alguns adquirem um estatuto distinto e privilegiado, de especial relevo, impondo-se, no universo ficcional em questão,

como mitos regionais. Entendemos aqui como mitos (num sentido muito lato) aquelas narrativas que, situando-se num tempo pretérito indeterminado, procuram oferecer uma explicação para um dado fenómeno ou contêm implicações didácticas, instituindo-se como ilustrações sistematizantes de um certo modelo comportamental ou de um certo tipo de situações, e que podem envolver ou não a participação do maravilhoso.

As narrativas que dependem da intervenção do maravilhoso correspondem, geralmente, àquelas que na literatura são designadas como mitos etiológicos (cf. Kirk, 1975: 256-257) e que formulam explicações para a existência de determinados acidentes topográficos: uma fonte, um rochedo, uma irregularidade de qualquer tipo. Ao mesmo tempo, estas narrativas revestem-se ainda de uma óbvia conotação simbólica edificante, ao demonstrarem como determinados padrões comportamentais podem conduzir a um desenlace nefasto. Quase sempre estas narrativas patenteiam um sólido substrato ovidiano, ao implicarem o motivo da metamorfose no relato de amores trágicos. Estes mitos de raiz clássica sofrem uma transplantação regionalista, no sentido em que os novelistas pastoris os plasmam na realidade topográfica portuguesa. Por outro lado, consideramos também uma segunda modalidade de mitos regionais, que não envolvem intervenções do foro sobrenatural. Trata-se de uma categoria mais vasta, que abrange, quer histórias ficcionais, fruto da imaginação dos autores, quer episódios autênticos da História de Portugal²²⁰. Ao contrário das histórias vividas pelas personagens das novelas, estas narrativas oferecem paradigmas estáveis e parecem, com efeito, haver sido construídas com um mais incisivo sentido de unidade e tendo como objectivo a ilustração de um ou de outro princípio amatório ou moral²²¹.

No primeiro caso, as personagens que atingem um estatuto mítico encontram-se no mesmo plano das personagens das novelas: são pastores que, no passado, habitaram na mesma Arcádia e viveram episódios para sempre guardados na memória dos seus conterrâneos, enquanto as narrativas pertencentes à segunda categoria se inscrevem numa memória colectiva mais vasta e funcionam, de certo modo, como referentes histórico-

²²⁰ Dois pares amorosos históricos se destacam como epítomes dos resultados trágicos do amor: D. Pedro e Inês de Castro (cf. Vasconcelos, 1994: 302), e Rodrigo, rei dos godos, e Florinda la Cava (cf. Oriente, 1985: 240; Vasconcelos, 1994: 146), cujas lendas, tantas vezes recriadas (cf. Asensio, 1974: 37-58; Ratcliffe, 2004), se arvoram, se podemos dizê-lo, em paralelos nacionais, respectivamente, dos amores de Romeu e Julieta e de Helena e Páris.

²²¹ Jaz escrito junto de Sileno, convertido em fonte: «Se algum pastor aqui, por sorte estranha, / [...] / Achar esta encantada sepultura, / Conte aos guadores da montanha / O segredo que viu nesta água pura, / Para que nela vejam cada dia / Como castiga Amor ã ousadia» (Lobo, 2003: 68).

geográficos no âmbito de uma construção arcádica que, entretanto, perdeu as suas prerrogativas convencionais de atemporalidade e de universalidade.

A figura trágica de Inês de Castro, a mais relevante entre as personalidades históricas citadas para este efeito, é alvo de um soneto fúnebre e laudatório que Marfido ouve cantar a uma ninfa (cf. Vasconcelos, 1994: 302-303). Refere-se a morte lastimável da amante de D. Pedro e a «coroa de fama» (303) por ela conquistada. É um tanto difícil compreender a articulação deste soneto com o segmento narrativo em que se acha inserido, uma vez que Marfido e Ismena estão destinados a partilhar um amor conjugal sereno. Porventura, constituirá uma alusão ao fatal desgosto provado por Natónia, a primeira amante do pastor, ou, em alternativa, terá como objectivo imprimir uma nota sombria a esta narrativa feliz, sublinhando não ser essa a norma em matéria de amores.

Outras narrativas relevantes que envolvem a intervenção do maravilhoso são a já aludida história de Sileno, a história do pescador Palemo e da ninfa Dinopeia (cf. Lobo, 2003: 289-290), a história do rio Pavia (cf. Raia, 1624: 56-57), a de Briseida e Leonido (cf. Vasconcelos, 1994: 197-221) e a de Saladino (cf. Oriente, 1985: 185-203). Todas estas narrativas, situadas num cenário remoto povoado ainda, em alguns casos, por figuras da mitologia pagã, são largamente devedoras dos modelos metamórficos ovidianos, como se disse, sobretudo daqueles que envolvem a conversão em rochedo ou em fonte²²². Se a destruição de Sileno e do filho da ninfa Paphia, que deu origem ao nome do rio, são punidos pela espécie de *hybris* sentimental que os leva a desejar objectos interditos, os pares amorosos de Palemo e Dinopeia e de Briseida e Leonido perecem devido à perniciosa intervenção de factores externos (os zelos de um rival e as conveniências sociais). Assim, enquanto as primeiras narrativas podem ser interpretadas sob um prisma didáctico e moralista, atalhando as manifestações viciosas do amor, as segundas imprimem ao sentimento amoroso uma nota trágica, ilustrando que nem sempre a virtude dos amantes e a pureza do amor evitam as investidas da fortuna²²³. Neste sentido,

²²² Desde a Idade Média ao Barroco, as *Metamorfoses* ovidianas foram lidas, comentadas, traduzidas e reformuladas com entusiasmo, assumindo-se já uma abordagem alegórica e moralizante, já um propósito meramente estético e filológico (cf. Cossío, 1998: 54-87). Pouco antes da publicação das primeiras novelas pastoris portuguesas e espanholas, e durante o arco cronológico da sua produção, foram elaboradas as traduções de Jorge de Bustamante (c. 1546) e Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589), e ainda a *Filosofia secreta* (Madrid, 1585), de Juan Pérez de Moya, e o *Teatro de los dioses de la gentilidad* (Salamanca, 1620 e 1623), de Fray Baltasar de Vitoria, espécie de catálogos mitológicos acompanhados de exegese moral e literária, que foram objecto de várias reedições ao longo do século XVII.

²²³ Coloca-se a possibilidade de analisar estas sucintas narrativas, emolduradas por uma aura fantástica, enquanto sinédoques de um paradigma particular ou como *mises en abyme* enfáticas de um sentido mais profundo e totalizante que impregna toda a narrativa na qual se inserem, que é o que parece ocorrer na maior parte dos casos, aplicando-se-lhes, então, o conceito de «modèle réduit» (Dällenbach, 1977: 81).

singulariza-se a história da árvore triste, protagonizada por Saladino, na qual a dualidade entre a virtude do amante e o vício da amada são sublinhados pela frágil beleza das flores e pela índole letal dos frutos das duas plantas a que a morte de cada um, respectivamente, dá origem²²⁴. No entanto, apesar de ser aplaudida a «fineza do ânimo constante» de Saladino, torna-se claro que o objectivo não é propor o seu caso como um modelo a emular²²⁵: não se trata já de uma dissonância entre a grandeza interior e as adversidades circunstanciais, mas sim da impotência da virtude humana, quando não se acha munida da única força que lhe permite escudar-se do mundo e que corresponde, conforme se sugere noutros lugares, à Graça divina, de que Saladino está evidentemente privado como infiel.

Os debates e os enredos amorosos interagem de um modo curioso ao longo das narrativas, e, se em alguns casos não parece existir qualquer tipo de contiguidade lógica ou temática entre eles e o segmento narrativo adjacente, noutros ela é visível e sublinhada com recurso a várias estratégias.

Em certos contextos, os casos amorosos parecem articular-se com os debates segundo uma lógica ilustrativa, seja porque para os debates confluem elementos de uma ideologia amatória presentes, implicitamente, nas situações antes encenadas, seja porque elas, aparecendo na sequência dos primeiros, oferecem uma continuidade exemplificativa ao problema que acaba de ser discutido. Por vezes, é possível divisar na situação narrativa uma eventual resposta aos debates que dela carecem, caso ela propenda mais para a comprovação de uma ou de outra posição teórica (resultados especulativos que quase sempre se revelam funcionais apenas a curto prazo, até um novo caso fornecer indícios na direcção contrária)²²⁶.

²²⁴ Uma outra versão da história da árvore triste, composta em oitavas reais, surge compilada no tomo IV da *Fénix renascida* (Lisboa, 1746), atribuída a Francisco Rodrigues Lobo (cf. Silva, 1746: 1-34). O seu conteúdo, mais complexo e aventuroso, é totalmente diverso da narrativa de Fernão Álvares, apresentando apenas a semelhança final da árvore que brota da sepultura dos amantes. Esta espécie botânica indiana parece ter intrigado cientistas portugueses e estrangeiros, encontrando-se cadastrada nos tratados de António Galvão e Garcia de Orta, entre outros (cf. Carvalho, 2008).

²²⁵ António Cirurgião analisa, em conjunto, a história da árvore triste e a história do príncipe de Arima e da princesa Dinabella, e afirma, em jeito de conclusão: «À luz destes dois episódios podemos penetrar melhor o espírito que paira sobre toda a novela. [...] No fundo, seriam como que as duas faces do amor: a face material e a face espiritual, ou, para usarmos a expressão de *La Diana* de Montemor, a novela pastoril que mais influência teve durante o século XVI e inícios do século XVII: o “falso amor” ou “amor vicioso” e o “buen amor”» (1976: 275). Note-se, todavia, que mesmo este «buen amor» é sistematicamente condenado ao fracasso, quando mais não seja por efeito da morte de um dos enamorados. Por consequência, e embora esta interpretação seja compreensível e justa, carece de sentido falar num amor de salvação no âmbito desta novela.

²²⁶ A respeito da *Galatea* cervantina, sugere Jennifer Lowe que «most of the *questiones* are implicit and merely suggested to us by the various episodes and stories. The reader is able to compare the attitudes and fortunes of the various characters, using the clues provided by the author in the form of juxtaposition of

A título de exemplo, num episódio da *Primavera*, um grupo de pastores depara-se com um templo em cujo friso se encontram inscritas várias questões de amor, de valor universalizante, às quais cada um responde conforme a sua própria experiência particular. À pergunta «[s]e dará perfeita glória / Bem gozado com receio» (Lobo, 2003: 225), Tirseia, que percorrera sozinha os campos em busca de Florício, redargue negativamente, já que aqueles que desfrutaram de uma breve glória de amor entre adversidades «[v]ivem sempre neste enleio / E nenhum leva a vitória, / E se às vezes vence a glória, / Mil vezes vence o receio» (234). Numa ordem inversa, o tópico da obrigatoriedade da retribuição amorosa, que marca as primeiras páginas da *Primavera*, espraia-se ao longo de quase toda a novela, confluindo, em particular, para a figura de Lereno, de cuja não retribuição a Liseia resulta o desentendimento que o obriga a apartar-se dos campos do Lis e do Lena. Liseia, por seu turno, recusa os avanços de Filénio, e apenas quando decide aceitá-lo como esposo se começa a restabelecer a paz em torno do protagonista.

No entanto, o encadeamento semântico entre os enredos e os debates pode revelar uma índole bastante distinta, naquelas situações em que, muito ao invés de uma relação em moldes de imagem-legenda, se constrói uma relação contraditória entre uns e outros. Assim, antes ou depois dos diálogos – nos quais, mediante um esforço de equilibrismo retórico, as personagens aspiram a vislumbrar uma provisória verdade –, a irrupção de um conflito vem, não poucas vezes, pôr em causa a eficiência de qualquer trabalho num sentido sistematizador. Aqui, os laços entre as elaborações retóricas sobre o amor e a sua projecção no plano empírico são, de novo, detentores de um fino sentido de ironia, quando não de sincero cepticismo.

Desmascara-se, portanto, a esterilidade de qualquer didactismo imediato que pudéssemos atribuir a estes exemplos. Tal esterilidade não afecta, aliás, simplesmente as capacidades interpretativas do leitor, mas ainda, e em primeira instância, as das personagens. Referimo-nos à sintomática impossibilidade por elas revelada de extrair uma sabedoria prática a partir quer dos casos alheios por elas presenciados, quer da experiência que lhes é verbalmente transmitida por outra personagem de maior autoridade. É por isso que o isento não se livra, afinal, do amor, e que o enamorado, não

characters or incidents and verbal comments and may, if he wishes, formulate the *cuestiones* himself» (1966: 100). Na novelística portuguesa, é mais frequente, apesar de tudo, a proposição explícita de questões de amor.

obstante todas as advertências e exemplos, se mostra impotente para alterar uma conduta que, na sua angustiante e irónica lucidez, reconhece ser-lhe prejudicial²²⁷.

A um nível muito elementar, poderíamos denunciar a hipocrisia emocional de algumas personagens pastoris, que agem em oposição àquilo que pregam, assumindo uma atitude muito ingénua que atribuisse a entidades literárias algum tipo de intenção não revelada, directa ou indirectamente, no texto, que é a realidade a que pertencem. Uma abordagem algo mais complexa veria em tal inadequação um sintoma da desestabilização maneirista entre *res* e *verba*, entre o objecto e a sua formulação verbal abstracta, ou, num plano alternativo, entre a realidade desconcertada e o malogrado desejo de a sanar através da escrita, da palavra demiúrgica. Por último, o que está em causa pode ser, no fundo, a secular dissidência entre matéria filosófica e matéria literária, duas formas de aceder à verdade humana que andaram muitas vezes a par e que, a partir do enorme sucesso do neo-platonismo renascentista, se abraçaram com particular fervor.

²²⁷ «[N]o hay amante que no pida consejos, bien que despues no se aproueche dellos» (Raia, 1629: 60r). É possível divisar nesta situação um eco do *topos* da guerra interior, sugerido pelas palavras de Ovídio no início do livro VII das *Metamorfoses* – «uideo meliora proboque, / Deteriora sequor» (1965: 29) – e de S. Paulo em Romanos 7: 19 – «non enim quod volo bonum hoc faccio / sed quod nolo malum hoc ago» (Weber and Gryson, 1994: 1757, col.2).

O AMOR AUSENTE

A DISTÂNCIA

Um dos mais recorrentes motivos nas poesias pastoris, mas também nas narrativas amorosas que as englobam, é a ausência. Seria possível elaborar uma tipologia da ausência como motivo literário, nas novelas pastoris portuguesas, abraçando uma multiplicidade poliédrica de acepções: a distância geográfica entre os amantes, o isolamento mental do enamorado, a solidão e a impotência existenciais do homem em face da fortuna, ou ainda o desamparo a que ele se encontra votado durante a sua existência terrena. Todas estas possibilidades semânticas radicam na noção fundamental de carência, que vem contrabalançar o entendimento do amor pelo excesso e pela hipérbole, de que se ocupou o capítulo precedente. Começaremos por ponderar as implicações mais imediatas do conceito de ausência: a separação e a distância entre os amantes.

Observámos que a ausência do ser amado é mencionada entre os piores males suscitados pelo sentimento amoroso. Tal como frisa Celia, nas *Ribeiras do Mondego*, a distância envolve uma série de angústias e receios, que, se constituem componentes naturais e inevitáveis da experiência amorosa, são alvo de uma significativa intensificação quando essa experiência ocorre geograficamente desgarrada do seu centro (cf. Soto Maior, 1932: 114r-v). É comumente aceite a ideia de que qualquer vicissitude, se sofrida na presença do ser amado, se torna suportável, visto que ele, e apenas ele, detém o condão de pacificar o espírito revoltado do amador²²⁸. Já sem o amado, pelo contrário, e

²²⁸ Escreve Bembo: «Avea virtù da far l'aria serena; / L'andar toglieva l'alme a la lor pena / E ristorava ogni passato oltraggio; / [...] / Scese qua giuso in terra, / Per dar al mondo pace e torli guerra» (1961: 138). Compare-se: «Pàz en las guerras de amor, / descanço, de mis desuelos, / en mi incendiò nièue pura, / en mi frio ardiente fuego. / [...] / [P]rincipio, a mis alegrías, / abril, a mis años tièrnos. / Serena luz, de mis ojos, / ser, de mi humilde sujeto, / aliuió, en mis graues penas» (Raia, 1624: 222).

segundo o lugar-comum camoniano, «o que mais contenta / faz amor que [...] enjeite» (Lobo, 2004: 245).

Trata-se de um conceito platonizante, se não num sentido estrito, ao menos na expressão que lhe é conferida pelos autores em estudo. O *topos* da alma dividida em duas, corolário do princípio platónico da união espiritual dos amantes, repete-se com insistência ao longo dos cantos dos pastores que choram a separação amorosa²²⁹, imprimindo-lhes um cunho mais filosofante e conceptualista do que propriamente emotivo. O tratamento da dor da ausência tende a cair ou no domínio da abstracta especulação ou num domínio mais pragmático, respeitante aos riscos concretos inerentes à distância e, acima de tudo, à impossibilidade de comunicação entre os amantes.

Não parece estar prevista uma distinção entre ausentes correspondidos e ausentes não correspondidos, resumindo-se as manifestações de pesar, em ambos os casos, aos mesmos recursos expressivos. E isto tem uma razão de ser, já que o amante, privado da possibilidade de assistir ao ser amado com a prontidão do seu serviço e de receber, em retorno, alguma forma de reconhecimento, acaba remetido, ao menos virtualmente, para o infeliz plano das afeições unilaterais²³⁰. Ou seja, os amores recíprocos e mesmo, até certo ponto, aqueles que já o não eram em primeira instância acham-se comprometidos ao serem despojados daquilo que poderíamos talvez designar como os seus epifenómenos, dos quais pendiam a sua sanção pública e, não menos, a sua manutenção íntima. Isto porque o amor pastoril é bem mais vocacionado para a exteriorização do que somos induzidos a crer.

A distância compromete, pois, a eficácia performativa do amor. Longe do ser amado, o amante acha-se privado do destinatário primeiro das suas acções e das suas actuações, em cujas respostas positivas verifica a adequação do seu desempenho e em cujas respostas negativas encontra um estímulo à prossecução dos seus trabalhos. Talvez por este motivo os pastores ausentes se mostrem, em geral, mais disponíveis para sociabilizar com os outros e para se exporem perante um auditório experiente e habilitado

²²⁹«S' em quem ama de amante ' alma treslada / O artifício sutil do pensamento, / Sem alma o triste vai no apartamento, / Que inteira lhe ficou na parte amada» (Oriente, 1985: 418). «[A partida] Temores e saudades atrevida / No fogo do desejo afina e frágua / Donde as almas amantes mais se uniram, / Se os corpos lastimados se partiram» (Vasconcelos, 1994: 211).

²³⁰ «Sola ausencia me quita mi alegría / Quitándome los gustos que tenía: / Todo se opone contra un desdichado, / Hasta los regosijos me dan muerte, / Todos buelve mi suerte / En penas para mí, que mi cuidado / Es tan terrible y fuerte, / Que me buelve los gustos en pezares, / Los encuentros dichosos en azares» (Vasconcelos, 1996: 192).

para avaliar o seu mérito sentimental, sem cuja apreciação se tornariam vãos os seus empenhos.

A distância pode resultar de um de dois movimentos, dotados de distintas implicações: o afastamento do ser amado ou o afastamento do amante. O primeiro caso, mais incomum, é normalmente irreversível, resultando de circunstâncias que costumam ser alheias ao plano psicológico das personagens. Tratando-se de uma personagem feminina, quase sempre o seu afastamento é ditado pela vontade dos parentes, que personificam os imperativos da ordem social²³¹. Se, pelo contrário, é o pastor amado que se distancia, fá-lo mais em prol da conveniência pessoal do que em resultado de constrangimentos sociais²³².

Mais recorrentemente, porém, são os enamorados que se apartam do cenário dos seus amores, ou por iniciativa própria ou por imposição. Em tais situações, a separação e a ausência revestem-se de um sentido muito mais profundo, em nada subsidiário de circunstâncias extrínsecas, mas orbitando estritamente em torno do amor e das suas pragmáticas próprias.

A atitude do amante que se distancia nunca é em absoluto passiva, conquanto contrarie absolutamente a sua vontade. Alguns pastores, desejosos de se curar do amor, encaram a distância como eficiente medicina, ao modo ovidiano, conquanto ela logre, na maioria dos casos, intensificar a infelicidade inicial²³³. Tal intenção constitui, todavia, uma espécie de heresia à luz de um sistema de pensamento que enaltece a capacidade de sofrimento e que institui a intransigente submissão à vontade do ser amado, com uma correspondente abdicação de todo o interesse individual. Assim, é mais usual que a separação, ainda que dependendo da iniciativa do amante, se apresente como consequência da imposição do amado.

²³¹ É o que sucede com Nisarda (cf. Lobo, 2004: 237), Isbela (cf. Raia, 1624: 138) e Laurea (cf. Soto Maior, 1932: 104r).

²³² Fazem-no, entre outros, Lisardo (cf. Carvalho, 1622: 81v) e Valísio (cf. Freire, 1996: 153), a fim de zelarem pelo seu património. Werner Krauss explica as deslocações descritas na *Diana* como ecos ficcionalizados dos ciclos de transumância efectivamente realizados pelos pastores (cf. 1965: 367), num ensaio onde intenta defender «la tesis de que la novela pastoril corresponde en cierta manera al poder social y económico concentrado en la Mesta hasta fines del XVI» (366). Conquanto o paralelismo seja nitidamente exacerbado, não deixa de ser esta uma inspiração oportuna para os acontecimentos novelescos.

²³³ «Por fugir o perigo / Busco, deixando a minha, a terra estranha; / Mas como vou comigo / E ainda este perigo me acompanha, / Tanto mais crece o mal que me desterra. / Não vale mudar a terra, / Que a tal estado vim / Que eu a mim aonde vou me faço guerra» (Lobo, 2003: 169). Trata-se de uma variação do famoso verso horaciano «caelum, non animus mutant, qui trans mare currunt», contido na epístola XI do livro I das *Epístolas* (Horácio, 1978: 87), que torna a insinuar-se na epístola XXVIII de Séneca (cf. 1956: 121-124), e cuja lição foi amplamente desenvolvida nos primeiros capítulos do *De constantia* (Antwerpen, 1583-1584), de Justo Lípsio (cf. 1616: 4-10).

Este é um motivo de longa tradição na literatura romanesca²³⁴, vindo muitas vezes a constituir o núcleo fundamental das narrativas pastoris ou o elemento congregador numa sequência narrativa díspar. A separação é uma das provas às quais a pastora ou a dama submete o seu pretendente, com vista a experimentar a sua obediência e a sua firmeza a longo prazo²³⁵. O estatuto de tais provas, assim como o dos seus intervenientes, pode variar. Por exemplo, na *Primavera*, é através do pastor Menalcas que Lereno toma conhecimento da malfadada desavença pela qual não foi responsável, resolúvel apenas através de uma ausência longa mas com um ditoso desfecho assegurado (cf. Lobo, 2003: 147). Já Marfido é directamente informado pela indignada Gelinda de que deverá ausentar-se, enquanto ela interioriza e aprende a aceitar a ideia de os seus amores resultarem de uma deslealdade (cf. Vasconcelos, 1994: 229). E, mesmo nos casos em que não existe uma perspectiva inicial de reunião, ela acaba por acontecer, se não por desejo da pastora amada, ao menos por obra do destino, que se encarrega de reatar os fios que antes soltou por capricho.

Quando assumida como um teste à perseverança do amante, a separação pode revestir-se de um sentido ritualístico, sublinhado pela circularidade que a caracteriza. Ilustra-o com a máxima clareza o percurso de Lereno na *Primavera* e no *Pastor peregrino*, que é determinado, não pela deliberação ou pela consciência do pastor, mas antes pelos desígnios da fortuna, cuja intervenção, mediante o desastroso naufrágio que o separa do amigo Oriano no final da segunda novela, o transporta novamente até à sua terra natal, onde reencontra a pastora do bosque desconhecido, entretanto já esclarecida quanto à sua fidelidade (cf. Lobo, 2004: 258).

Esta é uma situação na qual passividade e iniciativa, submissão e vontade, se conjugam de forma bastante complexa. E, embora a decisão de obedecer à amada parta do arbítrio individual do amante, no quadro de um ritual narcísico que reverte sempre a favor da auto-projecção heróica do seu estatuto, na verdade, desde que ele se entrega às obstinações da sua senhora e, conseqüentemente, às da fortuna, que as escuda e fortalece, uma atitude de impotência existencial se sobrepõe a qualquer espírito de iniciativa que haja despoletado o processo, visto que, contra os decretos superiores destas duas

²³⁴ Configura o enredo de textos tão diversos como *Grimalte y Gradissa* (Lérida, 1495), de Juan de Flores, o celeberrimo *Libro del Peregrino* (Parma, 1508), de Iacopo Caviceo, ou a *Selva de aventuras* (Barcelona, 1565), de Jerónimo de Contreras.

²³⁵ Neste contexto, empregamos os termos «amante» e «amada» consignando-lhes, respectivamente, traços masculinos e femininos, dado que, por norma, é a mulher quem impõe a prova da ausência e o enamorado quem a cumpre. Nas situações em que uma personagem feminina deambula pelos campos, fá-lo por deliberação própria e não por indução do amado.

entidades (amada e fortuna), «juízo não vale, força ou cautela» (Lobo, 2003: 307). Por outras palavras, o poder de decisão do amante dura até ele decidir abdicar dele – e mesmo nessa perda jaz ainda uma confirmação da eleição inicial.

Uma outra conjugação possível entre a separação e a errância amorosa, simbólica e psicologicamente menos rica, é a procura do ser amado. Assim, por exemplo, ao longo do *Pastor peregrino*, Monteia e Menandro buscam-se mutuamente; a *Segunda parte de la esperanza engañada* descreve a deambulação desesperada de Isbela, que segue o rasto de Almeno, e, ao mesmo tempo, o longo itinerário percorrido pelo pastor em busca da amada, num exasperante encadeamento de desencontros; Florismonte, o amante aristocrata da *Paciência constante*, hesita entre procurar indefinidamente a evadida Lucélia e votar-se a uma existência de eremita desenganado; nas *Ribeiras do Mondego*, são Dorida e Marcelio que fatigam os campos, movidos pela ânsia de reencontrar Delio e Fatima. De um modo lato, estas deslocações podem ser encaradas como uma materialização, em coordenadas geográficas, da ansiosa, sempre incerta e prorrogada busca que o amante empreende quando experimenta aproximar-se do ser amado.

Um dos elementos característicos que compõem o ritual da separação é a mudança de identidade, ora total ora parcial ou apenas simbólica. Designadamente, não é invulgar os pastores errantes adoptarem um nome distinto, não existindo, à partida, qualquer razão prática para que o façam²³⁶, cabendo-nos escrutinar a urgência simbólica de tal mudança. Assim, Florício assume uma identidade diferente, apresentando-se como Filénio, quando, após um desentendimento com o amigo Lerenó, ambos se reúnem de novo e, de um certo modo, precisam de reaprender a conhecer-se (cf. Lobo, 2003: 337). Olivio, o protagonista da *Lusitânia transformada*, passa a chamar-se Felício, nome pelo qual é designado ao longo de toda a narrativa, talvez numa alusão ao estado mais venturoso que conquistou após o desengano do amor (cf. Oriente, 1985: 183). Inversamente, Doristo chamara-se Delio nos momentos de maior felicidade amorosa junto de Filena, havendo alterado o nome na sequência da presumível morte da amada, no que poderia ser descrito como uma queda psicológica desde as alturas apolíneas do amor feliz ao abismo da miséria (cf. Raia, 1624: 80). Elicio, ao ir habitar nas ribeiras do Mondego, assume o nome de Ondelio, que parece aludir à sua transição do mundo pastoril para o piscatório (cf. Soto Maior, 1932: 3r).

²³⁶ Afora no caso de Oriano, que, durante um breve intervalo, adopta o nome de Marcélio, fazendo-o por uma questão de segurança (cf. Lobo, 2007: 200). Depois das mulheres, são os nobres os elementos mais vulneráveis da sociedade.

A mudança das vestes revela-se outro procedimento frequente²³⁷. É comum os aristocratas que transitam pela Arcádia envergarem disfarces pastoris, de modo a confundirem-se melhor com o meio em que se acham, ou a fim de interiorizarem mais eficazmente a mudança psicológica e moral que esse período de retiro lhes deve proporcionar²³⁸. Entre o disfarce dos prudentes e a nudez dos loucos, encontra-se o caso muito particular dos eremitas, que, reduzindo a andrajos a sua indumentária, exprimem a renúncia que assumem face às concessões mais elementares da vida mundana²³⁹. A mudança de vestes é também habitual entre os pastores. Lerenó refere-se pontualmente à permuta do traje de pastor pelo de peregrino (cf. Lobo, 2004: 64), e Almeno enverga o uniforme militar, alistando-se no exército num momento de desespero (cf. Raia, 1624: 156). Nos casos em que uma mulher se acha nesta posição, a mudança de identidade muitas vezes passa pelo travestismo, uma vez que não seria nem segura nem decorosa a deambulação solitária de uma personagem feminina²⁴⁰. Algumas personagens chegam a escolher outro ofício ou, até, uma posição social distinta como parte desta mudança identitária: Lerenó faz-se peregrino, Felício e Oriano pastores, Ondelio pescador e Almeno soldado.

A eleição de uma nova identidade pode ter implicações utilitárias, como sucede nos casos das mulheres travestidas ou das personagens que desempenham um ofício através do qual mais facilmente podem alcançar os seus objectivos de reaproximação ao ser amado. Contudo, em muitas situações verifica-se que nenhum constrangimento de

²³⁷ No motivo do disfarce ocorre uma curiosa intersecção de problemáticas: realidade, aparência, percepção, dissimulação e intenção. É significativo o facto de tal intersecção se proporcionar ao nível do traje, que, como escreve Agustín Redondo, «traduce el paso de la Natur a la Cultura, o sea que es señal perceptible de la incorporación social y, más allá, de la integración en una categoría particular» (*apud* Díez Fernández, 2004: 103, n.191).

²³⁸ Este tópico é já insinuado na elegia I de Tibulo, que serve a amada Délia no campo, misturando-se com os rústicos (cf. 1961: 10-13), e encontra-se nas histórias de Oriano (cf. Lobo, 2007: 182), de Arsinda (cf. Raia, 1624: 89) e de Pinarda (cf. Raia, 1629: 28v).

²³⁹ No limiar da humanidade são descritos o eremita Leonido – «vn hõbre vestido de pieles de muertos animales, y cõ la barba hasta el pecho» (Raia, 1624: 163) – e o gentil Florismonte – «Cubria o corpo com as peles de dous veados cozidas de modo que lhe serviam de túnica, apertado com ãa correa pela cinta, da qual lhe pendia um grande e largo cutelo; trazia na cabeça ãa monteira feita de outra pele» (Vasconcelos, 1994: 242).

²⁴⁰ Várias mulheres envergam disfarces masculinos, com o fito de assegurarem uma maior liberdade de movimentos: Monteia (cf. Lobo, 2003: 161), Tirseia (cf. Lobo, 2003: 198), Arsinda (cf. Raia, 1624: 161), Filena (cf. Soto Maior, 1932: 143r-v), Lucélia (cf. Vasconcelos, 1994: 266), Celidaura (cf. Raia, 1629: 69r) e Pinarda, que assume um duplo disfarce, masculino e rústico (cf. 22r-v, 28r-v). É inegável o interesse que o travestismo suscitou entre os autores espanhóis do *Siglo de Oro*, em particular os dramaturgos, que recorreram a este *topos* em dezenas de obras (cf. Bravo-Villasante, 1976: 167-183), e não menos entre os escritores lusos contemporâneos. O travestismo acusa uma estreita relação semântica com a fluidez de estatutos e funções do elemento masculino e do feminino nas relações amorosas na Arcádia, e, por outro lado, com a ambiguidade entre aparência e essência, que constitui um inexaurível motor novelesco *corpus* em análise.

ordem prática impõe o disfarce, por vezes mesmo abertamente assumido pelas personagens junto dos seus companheiros²⁴¹. Insinua-se, então, um propósito simbólico que cumpre interpretar com base em critérios distintos. De facto, o afastamento geográfico da personagem enamorada vem impor uma distanciação face a dois elementos fundamentais na sua caracterização ficcional: o espaço arcádico a que pertence e o ser amado. O primeiro mune-o dos atributos ditados pela tradição literária pastoril, ao passo que através do segundo se determina o seu estatuto e a sua funcionalidade narrativa. É talvez por esta razão que, ao deslocar-se da sua terra natal, o pastor abandona o ofício e as vestes pastoris. E, como se torna evidente, é em função do amor e do amado que se define a personagem enamorada, privada de outros traços identificatórios, pelo menos de traços maiores e psicologicamente relevantes.

Ancorado nesta perturbação identitária, surge o motivo da peregrinação amorosa, o qual, tendo o amor por ponto de partida ou por meta (ou ambos), representa uma constante na literatura europeia, desde as novelas bizantinas até, por exemplo, *Las soledades* (c. 1613), de Luis de Góngora²⁴². Este é um dos motivos constitutivos da novela pastoril ibérica desde os seus primórdios²⁴³, determinando a sua estrutura e o seu sentido, e conferindo-lhe um fôlego metafórico sem o qual provavelmente este género seria deveras votado ao desinteresse de uma mera leviandade diletante, como o consideraram vários críticos desde o século XIX (cf. Menéndez Pelayo, 1962b: 185; Atkinson, 1927: 117; Hurtado Torres, 1983: 86).

O percurso dos peregrinos de amor arranca, por norma, com um gesto que simboliza o corte com o passado: para além das estratégias de alteração identitária mencionadas, vários pastores entoam um canto de despedidas que marca o começo da sua

²⁴¹ Assim se comportam Felicio e de Ondelio, protagonistas da *Lusitânia transformada* e das *Ribeiras do Mondego*, cujos nomes verdadeiros são, tal como eles próprios confessam aos seus companheiros, Olívio e Elicio. Também Lereno, de certo modo, vai assumindo distintas identidades ao longo da sua peregrinação, nunca, porém, reforçadas por um nome alternativo.

²⁴² José Ares Montes aventa a possibilidade de a *Primavera*, cuja celebridade se fez sentir intensamente no país vizinho, haver inspirado *Las soledades*, se não ao nível estilístico, pelo menos ao nível temático (cf. 1956: 391-394).

²⁴³ A importância propedêutica da peregrinação na *Diana* de Montemayor foi sublinhada por Bruno Damiani (cf. 1983: 69), e Avallé-Arce integrou-a numa longa tradição de raiz folclórica e medieval (cf. 1975: 85). Segundo Antonio Vilanova, «la novela de la Contrarreforma simboliza en la figura del peregrino el carácter más universal y permanente de la condición del hombre, frente al valor particular y episódico que posee la condición de caballero andante, de pícaro o de pastor. El escritor de la Contrarreforma, al calificar al hombre de peregrino, erigiéndole en protagonista de una ficción novelesca, no sólo pretende captar el transitorio perfil de su vida, sino revelar la esencia de su condición humana. El peregrino es el símbolo del hombre cristiano, surgido de la idea bíblica de la peregrinación de la vida humana y de la peregrinación amorosa de la novela bizantina que el humanismo erasmista ha transmitido al pensamiento de la Contrarreforma» (1949: 102).

incerta deambulação (cf. Lobo, 2003: 148-151, 254; Soto Maior, 1932: 168r; Freire, 1996: 172, 256, 301), chegando alguns a quebrar ou a pendurar, à guisa de troféu, os seus instrumentos musicais (cf. Lobo, 2003: 253-254; Oriente, 1985: 42; Lobo, 2004: 265)²⁴⁴. Apesar de intuir a obrigatoriedade da partida, nem sempre a personagem e o leitor estão cientes da causa que a arrasta para uma deambulação incerta, sem rumo nem destino à vista²⁴⁵, e cujo alcance psicológico e metafórico por vezes apenas se revela no seu desfecho.

Ao longo da peregrinação iniciática a que se vê submetido, o pastor enamorado transfere-se, de certo modo, do domínio da amada para o domínio da fortuna, cujos inescrutáveis desígnios conduzem os seus passos. Assim, a dedicada prontidão que antes aprendera a manter no serviço da sua senhora vem a ser substituída por uma virtude mais ou menos análoga: a paciência estóica ante a adversidade²⁴⁶. Ao ser arredado do microcosmos arcádico onde pudera existir apenas para o amor, o enamorado necessita de substituir as suas virtudes estritamente amorosas ou sentimentais por outras virtudes paralelas de ordem moral.

Para além de desenvolver as competências morais e mundanas do enamorado, a peregrinação constitui um meio privilegiado para promover o contacto com indivíduos de outros âmbitos sociais e ideológicos. No *corpus* português, as personagens geralmente não desaparecem de cena ao ausentarem-se do campo, preferindo os autores acompanhar o seu itinerário fora da Arcádia. Por conseguinte, a deslocação dos forasteiros para o meio pastoril deixa de constituir regra obrigatória, conquanto continue a efectuar-se, proporcionando-se vários encontros dentro e fora deste espaço. Para além da unidade

²⁴⁴ Este gesto evoca, para além do famoso salmo 137, o despojamento de Orlando, no *romanzo* ariostesco, cujas armas são recolhidas pelo cavaleiro Zerbino e dependuradas junto a uma inscrição admoestativa: «“Armatura d’Orlando paladino”; / come volesse dir: nessun la muova, / che star non possa con Orlando a prova» (Ariosto, 2008: 614). Um eco destas palavras, também em clave emulativa mas com um sentido sentimental, acha-se na *Esperança enganada*, nas palavras proferidas pelo mísero Tireno ao abandonar o seu instrumento: «A quien serviràs agora secretario mio, vete tambien, y si por mio me obedeces, yà màs consientas que a ti canten cosa alegre sinò lamêtantes casos, memorias tristes, y desastradas muertes» (Raia, 1624: 51).

²⁴⁵ A escassez de referências topográficas esbate a verdadeira extensão e a ordem das deslocações das personagens errantes. Aqui, torna-se especialmente pertinente a asserção de que o trajecto e a psicologia do exilado se definem, não em função do destino, mas sim em função do seu ponto de partida (cf. André, 1992: 37).

²⁴⁶ «Ten en sufrir los daños mas templança, / De tus lagrimas pare el largo rio, / Y con los males de otro desdichado / Esfuerça en la miseria de tu estado. / Buelve el rostro a los daños animoso, / Y encuentros duros sufre del tormento / Que no se muestra siempre Febo hermoso, / Ni al mal empola embrauecido viento» (Raia, 1629: 135v). A necessidade de conservar a paciência na adversidade e a temperança nos momentos ditosos, os quais se revezam incansavelmente, é sublinhada no *De remediis utriusque fortunae* (c. 1366), de Petrarca, estruturado em duas partes, nas quais a Razão debate, ora com a Alegria, ora com a Dor.

temporal e narrativa – da qual os primeiros cultivadores do género haviam, desde logo, abdicado –, perde-se também, portanto, a unidade espacial, intensificando-se a visão do mundo como uma realidade variegada, fracturada e irreduzível a um único protótipo, arcádico ou outro²⁴⁷.

Tendo isto em consideração, não surpreende que os desabafos melódicos dos pastores no exílio sejam permeados de uma sensação de perda irremissível ou de confusão²⁴⁸. Esta perda e este exílio, como muito depressa se torna claro, são vividos num duplo plano empírico e espiritual ou ontológico, num jogo metafórico muito grato à estética maneirista²⁴⁹.

O roteiro seguido pelos peregrinos, por muito arbitrária que seja a sua concepção geográfica, é balizado por etapas fundamentais que marcam a evolução interior das personagens, dado que a errância física serve acima de tudo como projecção concreta, animada e enfática de um percurso que se realiza essencialmente na esfera das ideias e dos sentimentos²⁵⁰. Alguns cenários, por exemplo, não apenas devido à caracterização que deles é apresentada, mas dado também o modo como imbricam no plano da interioridade das personagens, têm impressas evidentes conotações simbólicas. É o caso dos bosques esconsos (cf. Lobo, 2003: 197), das borrascas (cf. Lobo, 2004: 267), das bifurcações (cf. 44), das escarpas (cf. 38), das cidades em ruínas (cf. 197), dos mares tempestuosos (cf. Oriente, 1985: 246-247), do mítico penedo da saudade coimbrão (cf. Soto Maior, 1932: 22r) e, ainda, de todos aqueles sendeiros, por chãos que sejam, onde os peregrinos conseguem perder-se concreta e metaforicamente²⁵¹.

Cumprе sobretudo evidenciar certos episódios de índole vincadamente alegorizante, que constituem o fulcro dos textos em que estão inseridos. Tais episódios

²⁴⁷ «D'un côté, le labyrinthe est le lieu où tout est réduit à une seule attitude, où tout est pareil; de l'autre, c'est le lieu d'une multiplicité disparate et incohérente qui provoque une agitation, un inassouvissement perpétuel» (Jechova, 1986: 554).

²⁴⁸ «Que fruta mais buscada e fugitiva / Ao Tântalo rico de um desejo, / Que o bem que na lembrança sempre vejo, / Quando na posse dele a ausência priva?» (Freire, 1996: 219).

²⁴⁹ «Isto vos canta um pastor / que é nos bens sempre estrangeiro, / e para ser peregrino / bastava seu pensamento» (Lobo, 2004: 257). «Vendo-me pois assi tão perigrina, / Metida no sertão destes enleios, / Incerta entrego as rédeas à ventura» (Oriente, 1985: 440).

²⁵⁰ Aurora Egido refere o paralelismo entre a deambulação física e a confusão interior (cf. 1985b: 75-76), frisando as bifurcações e as circunvoluções topográficas como num reforço desta simbologia (cf. 75). É inegável a presença do tema cristão da *peregrinatio vitae*, muito marcada na novela de Fernão Álvares do Oriente (cf. 1985: 440) e na obra de outros autores coevos, tais como Frei Heitor Pinto, no *Diálogo das tribulações* (cf. 1952: 226-230), e Frei Agostinho da Cruz, em algumas elegias (cf. 1994: 204-207, 218-224). Este elemento preconiza a configuração de géneros narrativos posteriores, nomeadamente a novela alegórica (cf. Santos, 2011).

²⁵¹ «Pouco mais de ùa jornada deste lugar, me tomou a noite tão ocupado em meus pensamentos, que a não conheci, senão quando sua escuridade me fez perder o caminho, e, tropeçando na maleza em que me tinha metido, vi os descuidos de meu cuidado» (Vasconcelos, 1994: 383).

ditam um ponto de viragem sem retorno na progressão narrativa ou no desenvolvimento de uma personagem em particular, por vezes constituindo o estágio conclusivo da aprendizagem dos peregrinos, após o qual passam a estar moralmente habilitados para perseguirem o seu destino, seja ele o desengano ou o reingresso no mundo.

A descrição dos espaços em que decorrem estas etapas do percurso formativo das personagens – templos, covas ou jardins maravilhosos²⁵² – é marcada pelas potencialidades alegóricas, pelo maravilhoso e, em alguns casos, pela suspensão temporal, que, para além de perturbar a charneira entre o plano onírico ou psicológico e o real ou objectivo²⁵³, insula tais momentos de introspecção no itinerário das personagens que os vivem. O seu cariz propedêutico é colocado em realce pela convocação visiva de figuras tutelares do amor ou de dadas virtudes morais, e ainda pela insinuação de um processo de anábase (no caso dos templos) ou de catábase (no caso das covas encantadas), duas modalidades fortemente conotadas com a revelação ou a epifania escatológica na tradição ocidental²⁵⁴.

O episódio da cova do segredo, no *Desenganado*, é de grande relevância neste sentido. Tal como o palácio de Felicia, no ciclo das *Dianas*, também este lugar é demarcado do universo bucólico envolvente por uma inscrição em jeito de advertência: «Se calar-te não sabes, passa a medo, / que esta é a casa oculta do segredo» (Lobo, 2007: 153). Oriano, com a impetuosidade que lhe custara já uma série de acidentes e de desditas, apressa-se a devassar os mistérios da cova do segredo, sendo detido pelo Respeito, que lhe oferece uma primeira instrução de cortesia e de tática: «esta morada é alheia, e nas que o são não se costuma entrar livremente» (154). O jovem é guiado pelas câmaras da cova do segredo pela mão de várias figuras alegóricas – o Respeito, a Cortesia e a Fidelidade –, tendo ensejo de apreciar retratos de figuras exemplares que ilustram, pela positiva ou pela negativa, qual deve ser a conduta do amante ideal²⁵⁵. Na sala mais

²⁵² Qualquer um destes paradigmas comporta ressonâncias de índole religiosa: o templo está associado ao ritual, a cova subterrânea ao mundo dos mortos e o jardim ao instante genesíaco da Criação (cf. Frye, 1994).

²⁵³ E também a charneira entre Arte e Natureza, constantemente posta em causa pelos novelistas pastoris: «The use of the division almost invariably reveals some sort of moral position in regard to the order of nature because the relative values assigned to Nature and Art are tightly linked to what was perhaps the main moral problem of the Renaissance – the use (or misuse) of human reason» (Tayler, 1964: 27).

²⁵⁴ Nas novelas portuguesas, o templo vai sendo paulatinamente substituído pela cova ou a gruta: «By entering the cave, the poet-shepherd signals a turning inwards to come into contact with the “source”. [...] The cave, the enmanifest perfection tapped by the poet in the guise of shepherd, prophet or magician, provides him with a privileged vision. This insight allows him to bring obscure historical events into the light of fame; it can also transform the rustic speech of feigned shepherds into inspired poetry; and metamorphose a lover’s lament into a search for wisdom» (De Armas, 1985: 358).

²⁵⁵ O elemento simbólico das pinturas murais encontra-se fortemente vinculado ao intenso cultivo da emblemática, a partir dos *Emblemata* (Augsburg, 1531), de Andrea Alciato. Giuseppina Ledda recolhe um

elevada, Oriano depara-se com a coorte completa do amor – Entendimento, Paciência, Razão, Sofrimento, Honra e Primor (cf. 163) – e recebe as derradeiras instruções da ciência do segredo, seja no contexto de uma conduta cortês, seja como manobra de prevenção num âmbito social nem sempre abonatório: «não descubra esta dor do peito afora, / que, quando já do bem desesperado, / quiçais que a perder venha o venturoso, / e ele chegue a gozar por ser calado» (164). Saindo da cova do segredo, Oriano visita o hospital dos amantes que malograram irreversivelmente os seus amores devido à incapacidade de observarem as regras do segredo (cf. Lobo, 2007: 168-171), reforçando a sintomatologia esboçada nestes casos tristes os ensinamentos prévios²⁵⁶. Após este percurso, Oriano mostra-se mais apto para lidar com a delicada situação dos seus amores, e é com maior tacto que os conduz a partir de então, recorrendo aos artifícios do disfarce e da insinuação.

Igualmente norteados por entidades alegóricas são Felício e os seus companheiros, após escutarem a história dos amores de Dinabella e do príncipe de Arima (cf. Oriente, 1985: 276-281). Neste caso, a visita estende-se a dois templos, o da honestidade e o da fortaleza, edificadas, respectivamente, em honra da noiva e do noivo, com o claro fito de celebrar as virtudes mais relevantes de cada sexo e também, de modo indirecto, o desígnio de cada um na relação amorosa. Há uma indissimulável nota de desencanto neste trecho a um tempo edificante e celebrativo, uma vez que a visita aos templos traz à memória das anfitriãs a morte desastrada de Dinabella, que pôs fim àquele que se apresenta como o único amor totalmente feliz e honesto na *Lusitânia transformada*. Esta ocasião vem relembrar que todos os laços terrenos se encontram condenados à partida pela sua transitoriedade, por muito perfeitos que sejam e que o sejam também os seres humanos neles envolvidos.

acervo de colectâneas de emblemas espanholas, onde (sublinha) os temas morais, políticos e religiosos predominaram, estabelecendo-se um exigente equilíbrio entre deleite e proveito (cf. 1970: 31). No caso português, onde vingou o mesmo espírito didáctico, merecem referência os cinquenta emblemas incluídos no *Discurso sobre a vida e morte de Santa Isabel Rainha de Portugal, e outras várias rimas* (Lisboa, 1596), de Vasco Mousinho de Quevedo e Castelo Branco. Rubem Amaral Júnior (2009) estudou a fortuna deste género em Portugal.

²⁵⁶ À entrada dos aposentos de cada doente, acha-se gravada uma copla que resume o seu mal, detalhe que aproxima estruturalmente este episódio do *Ospedale dei pazzi incurabili*, de Tommaso Garzoni. O motivo dos hospitais de loucos e de enamorados figura em algumas obras peninsulares, entre as quais poderíamos elencar alguns poemas do *Cancionero general* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), de intrincada autoria (cf. Salido López, 2014), o *Hospital de galanes enamorados* e o *Hospital de damas heridas* (Toledo, 1557), atribuídos a Luis Hurtado de Toledo, e ainda a pouco conhecida *Casa de los locos de amor* (Zaragoza, 1627), de Francisco de Quevedo (cf. Tropé, 2004).

Na *Esperança enganada*, Tireno, perdidas as esperanças de vir a ser retribuído por Belliza, encaminha-se para uma cova encantada, onde o aguarda um cenário paradisíaco, imagem perfeita da Idade de Ouro (cf. Raia, 1624: 104-105). Ali, o pastor bebe de uma fonte que lhe instila um pesado sono, após o qual torna a si «con el perfeto juizio, que auia perdido» (105). Esta água, segundo se diz, cura a loucura amorosa, o que não significa, contudo, que erradica em absoluto o sentimento amoroso, mas que atalha tão-só os amores considerados irracionais, isto é, aqueles que não têm qualquer hipótese de se virem a concretizar e que, por conseguinte, carecem de sentido. Após a sobrenatural intervenção da água mágica, tornam-se enfim eficazes os conselhos judiciosos que a sábia Astrea lhe transmite: aparentemente, a razão apenas surte algum efeito quando existe uma propensão emotiva para aceitar os seus ditames, uma vez que o ser humano é intrinsecamente passional.

No episódio da cova encantada nas *Ribeiras do Mondego*, a maga Trisbea convence Aonia a retribuir ao seu pretendente (cf. Soto Maior, 1932: 67v-70r). Este episódio aparenta uma certa incongruência, na medida em que as lições pictóricas aludem todas a amores trágicos e não a um paradigma de heroísmo que se deseje emular. Na sequência de Páris e Helena, Píramo e Tisbe ou Orfeu e Eurídice, entre outros, assomam os amores malogrados de Ondelio e Cynthia (cf. 69v), assim incluídos no panteão dos memoráveis amantes. O efeito persuasivo pode passar menos, neste caso, pela glorificação do sentimento amoroso do que pelo apelo à empatia e à piedade da ninfa perante as anteriores tribulações do seu admirador, projectando talvez a auto-persuasão que a pastora amada exerce sobre si mesma, ao ver-se galanteada por um amante valoroso.

Também Flerício visita um templo do Amor, dedicado a celebrar esta deidade e os seus seguidores (cf. Freire, 1996: 309-344), no que se afigura um vago desenvolvimento, em prosa, do modelo do *Trionfo d'Amore*, de resto explicitamente mencionado (cf. 320)²⁵⁷. Consideravelmente mais extenso mas menos conclusivo do que os anteriores, este episódio oferece um pretexto para inserir uma série de referências eruditas, sob a forma de pinturas e esculturas simbólicas ou de inscrições. Também aqui é glorificado o amor do protagonista, mediante a celebração da amada Sílvia, cujo nome surge gravado no trono da deidade como sua única vencedora (cf. 311). O templo do

²⁵⁷ Para além da entusiástica recepção, vastamente atestada, de que este capítulo dos *Trionfi* gozou na literatura ibérica tardo-medieval (cf. Recio, 1996: 1-40), é interessante recordar que algumas edições da *Diana* de Montemayor vieram a lume acompanhadas da tradução do *Trionfo d'Amore* por Alvar Gómez (cf. 41-42).

Amor pode ser encarado como uma alegorização dos caprichos sentimentais de Flerício, cuja erudição coimbrã, aliada ao fervente amor por Sílvia, o levaria a canonizá-la e a canonizar-se literariamente entre os famosos amantes da tradição livresca.

Por vezes, tais interlúdios alegóricos apresentam-se como uma consolidação simbólica da mundividência predominante nas obras. Exemplos disto são, sobretudo, o episódio da visita de Marfido e Ismena ao templo do Amor, na *Paciência constante* (cf. Vasconcelos, 1994: 389-394), e o ingresso de Ondelio na casa do Desengano, nas *Ribeiras do Mondego* (cf. Soto Maior, 1932: 102r-104v). Focámos o primeiro destes episódios no capítulo precedente. Na casa do Desengano, proporciona-se o encontro entre Ondelio e uma fantasmagórica visão de Aonia, que diante dos seus olhos se converte em loureiro (cf. 104r-v), reproduzindo-se o mito de Apolo e Dafne e envolvendo-se, de novo, o protagonista numa aura de grandeza desastrosa. Este trecho exprime eficazmente a excruciante hesitação entre amor e desengano que percorre toda a novela. Mais tarde, Ondelio irá visitar um outro templo do Desengano (cf. 157r-159r), onde, a reforçar as exortações à renúncia, ecoa o sinistro anúncio da morte de Cynthia, que opera como um argumento emocional irrefutável a favor do desengano, para o mesmo apontando as admoestações espalhadas pelas paredes do templo²⁵⁸.

Foi referida há pouco a circularidade dos itinerários dos pastores que partem por decreto das suas amadas e que, concluído o tempo de prova ou de penalização, regressam à sua presença, por norma com o intuito de as desposarem e de reintegrarem o grupo social de onde provisoriamente se apartaram. Não obstante, existe uma segunda possibilidade. Alguns enamorados estão destinados a experimentar o desterro e a errância, não como um teste às suas excelências amatórias, mas antes como uma lição sobre a exasperante inconstância das coisas terrenas, que se inicia numa malograda vivência individual do amor e alastra até contaminar todos os sectores da existência. É o que se verifica a respeito das deambulações de Lereno, ao longo da trilogia da *Primavera*, de Felício, na *Lusitânia transformada*, e de Almeno e de Isbela, no decurso das duas partes da *Esperança enganada*. Em tais casos, é sintomática a não ocorrência de um regresso ao ponto de partida, visto que o repúdio da vanidade terrena leva o pastor a quebrar o ciclo

²⁵⁸ «Acordai, pois, não durmais, / Que a terra, que tanta come, / Sempre está de vos com fome, / Mas que della a não tenhais: / Olhai, gente adormecida, / Que tudo da vida he nada, / Muyto antes della ganhada, / E despois della perdida» (158r).

ritualístico e obsessivo das paixões, optando por se conservar para sempre longe de uma área geográfica que epitoma as convicções da existência passada²⁵⁹.

A peregrinação, concomitantemente interior e geográfica, constitui um meio privilegiado para ampliar a experiência existencial das personagens, tanto pelo estímulo que constantemente oferece à introspecção quanto pela diversidade de lugares e de circunstâncias que submete ao seu juízo²⁶⁰. Este engrandecimento da experiência directa da vida impõe-se como avisada alternativa a um conhecimento colhido em matrizes livrescas que, mais do que propriamente obsoletas, mostram estar em total dessintonia com a realidade eterna do homem. E os nossos romancistas, não inadvertidos quanto à importância desse lastro na formação do género, empenharam-se num válido questionamento dos seus princípios. Note-se, por outra parte, que tal questionamento não comporta nem redundância por força numa taxativa rejeição, até porque existe uma igual probabilidade de que o enamorado se desengane para sempre e de que apenas se aperceba da urgência de moderar, ou de humanizar, os paradigmas que antes se julgou capaz de observar de modo estrito e literal.

Um outro motivo hipónimo do da distância amorosa é o do enamoramento pela fama ou, como lhe chamam os autores espanhóis, *de oídas*. O amor pela fama decorre integralmente na ausência do ser amado e define-se em função dessa ausência. Trata-se de um aspecto paralelo, que apenas afloraremos com brevidade para concluir a presente secção, e que, apesar de ter uma escassa representatividade no *corpus* em análise, não deixa de ser interessante, pelo contraste que instaura relativamente aos moldes tradicionais de teorização e de ficcionalização do sentimento amoroso. Falamos, no entanto, de um motivo que também conta com uma ínclita linhagem literária, ainda que mais parca e discreta²⁶¹.

²⁵⁹ «Oh se desta contenda longe andasse! / Se num monte me achasse ao mundo oculto! / Em o qual seu tumulto não sentisse, / Onde culpas não visse mais que as minhas, / E os olhos alçaria aos altos montes» (Oriente, 1985: 132).

²⁶⁰ De novo, uma ideia muito presente na obra camoniana, seja no plano da experiência pragmática, seja no plano da experiência espiritual. Ambos estes aspectos estão compreendidos nos textos em estudo: «Nenhã cousa há mais certa na mocidade [...] que enganar, assi como também na velhice é o maior ganho a experiência deles. [...] A idade quanto mais sobe descobre mais» (Lobo, 2003: 285); «Fui pastor, soube a vida e trato dos pescadores, ouvi o dos cortesãos e experimentei o de peregrino: em todos achei o retrato de meus próprios queixumes» (Lobo, 2004: 245). Recorde-se ainda o aceso debate em torno da importância formativa da viagem, que os autores de Séculos herdaram dos humanistas (cf. Santos, 2002).

²⁶¹ Domingo Ynduráin (1983) estuda este motivo na tradição literária ocidental, desde Jaufré Rudel e Marie de France até ao *Quijote*, passando pelo *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende. Refere a superioridade moral deste amor descarnado, consolidada quer pelo veemente paralelismo com a compulsão religiosa, quer pela forte suspeita que, ao exacerbar-se o espírito pessimista de Séculos, a percepção e a fruição sensoriais começaram a alimentar.

Alusões a esta modalidade afectiva ocorrem em algumas novelas pastoris, apesar de constituírem um caso minoritário e de, com frequência, representarem apenas o arranque de um longo processo amoroso que, após esta fase inicial, decorre segundo os padrões costumados. Seria pertinente distinguir entre os amores suscitados pela fama do ser amado e aqueles que são despoletados pela contemplação de um retrato. Entre os primeiros, referiremos os amores de Jacinto por Armia (cf. Oriente, 1985: 38), o de Leoniseia pelo futuro esposo (cf. Lobo, 2004: 170), o de Marcelo por Otavia (cf. Carvalho, 1622: 99r) e o de Alcino por Isbela (cf. Raia, 1624: 137).

Do retrato da amada se enamora fervorosamente Flerício (cf. Freire, 1996: 141), ao ponto de envidar uma peregrinação em busca do original. Esta é uma circunstância muito peculiar, dado que constitui um meio-termo híbrido entre o amor pela fama e o amor pela vista. O retrato simultaneamente é e não é o indivíduo representado, ou, na loquaz formulação de Flerício, faz amar «o sol pela sombra» (183). Para esta metáfora conflui tanto a imagética neo-platónica – que enxerga nos amores terrenos o sinal de um amor mais alto –, quanto o potente cepticismo maneirista – que começa a desconfiar da beleza captável pelos sentidos e que facilmente acharia neste exemplo uma demonstração da aleatoriedade das inclinações humanas que partem da percepção sensorial ou em que ela, pelo menos, participa.

A situação dos amores pela fama encontra-se, ao mesmo tempo, em consonância face a uns e em dissonância face a outros elementos constitutivos do paradigma do amor platónico²⁶². A noção basilar do enamoramento como impressão visiva que se estende à fantasia e à memória continua a subjazer àqueles casos em que o retrato da amada desconhecida desencadeia a paixão. O mesmo não sucede relativamente ao amor experimentado por uma personagem que apenas ouve louvar alguém. Esta é uma situação algo mais complexa. Embora se elida a primeira etapa do desejo de beleza material, tal não significa que o conceito seja negado: simplesmente, inicia-se o processo alguns degraus acima na escala platónica, pela contemplação da beleza espiritual. Neste sentido, o amor ausente que se nutre por uma pastora ideal cuja forma física nunca foi nem necessita de ser definida apresenta-se como uma experiência amatória superior, mais

²⁶² Varchi postula a inviabilidade do amor pela fama, dado que, nascendo o amor obrigatoriamente da visão do ser amado, escutar elogios apenas pode engendrar benevolência (cf. 1859a: 545a-548a). Idêntico é o juízo de Damasio de Frías, no *Diálogo de amor intitulado Dórida* (cf. 1593: 31r-v). Este tópico revela incompatibilidade com um dos postulados essenciais da casuística neo-platónica, igualmente frisado nas novelas pastoris: «A vista corporal é o princípio do amor sensitivo [...]. São nossos olhos janelas por donde alma se assoma, e descobre seus conceitos; se não houvera olhos, dificilmente se namorara alma; pelo que houve quem disse ser milagre namorar-se alguém do que não viu» (Vasconcelos, 1994: 147).

platonicamente depurada. Constitui uma suprema prova de perseverança e de desinteresse da parte do amante, que aprova como condição liminar do amor a impossibilidade da satisfação do desejo. Por oposição, o amor por uma pastora de quem apenas se conhecem os atributos corporais, mediante o testemunho de um retrato, por exemplo, afigura-se uma modalidade muito mais rudimentar, se bem que igualmente inconcretizada, visto que, nestes casos, a beleza física do ser amado se sobrepõe à beleza das suas virtudes morais e espirituais.

Não quiseram os romancistas portugueses explorar as potencialidades das afeições *de oídas*. Em lugar de valer por si própria, esta é uma experiência que conduz, invariavelmente, ou ao encontro com o objecto distante do amor, momento a partir do qual o percurso amoroso das personagens segue os trilhos habituais, ou à desistência. Por um curto lapso, no entanto, pulsa no espírito dos amantes um amor que leva ao extremo da literalidade o conceito de união platónica, atendendo a que, com efeito, no universo do amante o amado existe apenas como ideia da fantasia apaixonada. Nunca tão genuinamente puderam os enamorados jurar que a figura do ser amado lhes está pintada na alma.

SOB A INFLUÊNCIA DO TEMPO

Vimos já como o plano espacial das narrativas é distorcido ou complicado no desenrolar das peregrinações amorosas. Será interessante complementar as observações já feitas ponderando o modo como as coordenadas temporais são trabalhadas nas novelas pastorais. Salta à vista a evidente diferença, uma vez que a evolução temporal, no que concerne à biografia psicológica das personagens (e independentemente da cadeia de acidentes em que cada uma participa), se revela bastante linear e até dotada de uma certa uniformidade monocórdica.

Cabe notar que estas personagens apenas adquirem e mantêm a sua substancialidade ficcional em função do amor. A biografia dos pastores inicia-se no instante do seu enamoramento ou, no excepcional caso dos isentos, na fase nebulosa que precede esse instante e que lhe serve de enfática moldura. São inexistentes as representações directas da infância. Por outro lado, uma vez completada a via-sacra das

paixões e atingida a concórdia matrimonial ou o desengano, as personagens retiram-se de cena, limitando-se, na melhor hipótese, a fazer algumas reparações pontuais, a fim de contribuir para o desenrolar de percursos alheios. Existe um padrão evolutivo bastante estável, embora susceptível de ligeiros câmbios, que são mais da ordem da permuta ou da intensificação do que da ordem das alterações de sentido. Este padrão surge em parte esquematizado na prosa VIII da *Arcadia* de Sannazaro, no relato autobiográfico de Carino.

Embora não constituindo matéria de uma directa representação ficcional, a infância insinua-se nos discursos confessionais de alguns pastores²⁶³. Não deve ser confundido este estágio, por definição alheio ao universo amoroso, com o da isenção, que se impõe justamente a partir da consciência desse universo e que através dele se define, por antagonismo. Apenas em alguns raros exemplos a infância alberga já o amor, que é, ainda assim, um amor sem paixão nem desejo e, portanto, um amor sereno mais por omissão do que por natureza. Não sendo livre de afeição e de ternura, como as que uniram, desde tenra idade, Oriano e Nisarda (cf. Lobo, 2007: 232) ou Leurino e Napécia (cf. Vasconcelos, 1994: 162), a infância decorre à margem de qualquer excesso promovido pelo amor descarrilado ou do amor de matizes platonizantes. O que distingue esta fase das posteriores é o facto de o amigo viver efectivamente para o puro gozo da presença da amiga, num estado de quase total inconsciência em relação a si mesmo, às suas emoções e ao seu próprio posicionamento na teia das complexas relações humanas e sentimentais. O enamoramento coincide, em larga medida, com o despertar dessa consciência de si, lastimavelmente confundida com o despertar da violência de paixões latentes, até então inactivas porventura por mero desconhecimento. Num certo sentido, reencena-se a transposição genesíaca da cândida nudez para a vergonha e o pudor.

Noutros casos, pode não ocorrer uma transição directa da infância para o domínio do amor, interpondo-se entre eles uma fase de puritanismo desamorado ou de isenção. O isento, como se disse, não ignora o amor, mas está a par do seu ubíquo influxo na Arcádia, de toda a sua complexa sintomatologia e dos seus efeitos, e domina plenamente o seu conceito a partir dos estereótipos. Porém, o seu é um conhecimento artificial, não fundado na experiência própria mas apenas em paradigmas parcialmente correctos, deduzidos a

²⁶³ Como frisa Raymond Williams, na tradição poética pastoril é frequente a sugestão de um paralelismo entre a infância da personagem e uma Idade de Ouro histórica (cf. 1973: 9-13). Alguns novelistas pastoris portugueses jogam com esta analogia (cf. Lobo, 2004: 231; Soto Maior, 1932: 19r). Assim como a mítica Idade de Ouro se perde na impalpabilidade do passado, também o momento feliz da infância, a *aurea aetas*, é sistematicamente remetido para uma fase pretérita.

partir da observação de casos alheios e de uma tradição livresca de misoginia e de estoicismo desenganado²⁶⁴. Por este motivo é frequente os isentos cederem ao amor, convertendo-se nos mais afligidos e desamparados amantes²⁶⁵, seja por não haverem realizado uma transição natural, singela e voluntária, seja pelo facto de viverem essa difícil transição de um modo especialmente consciente.

O instante do enamoramento constitui o cerne da experiência amorosa e humana, dado que, independentemente da negatividade ou positividade dos resultados, confere à personagem uma auto-consciência e uma percepção da condição humana das quais antes não dispunha. É este o ponto de referência na biografia amorosa, ao qual sempre se regressa a fim de dar sentido às etapas posteriores, e por isso se reitera com tamanho afincamento nas saudades, nos relatos confessionais e nos cantos dos pastores²⁶⁶. O enamoramento pode resultar tanto do processo de uma prolongada «conversação doméstica» (Camões, 1994: 163)²⁶⁷, como de uma fascinação instantânea e reveladora²⁶⁸. Em qualquer caso, trata-se de um ponto de não retorno, que dita todo um novo entendimento da vida.

Após o moroso e intrincado curso dos amores pastoris, descrito no capítulo precedente em toda a sua desconcertante incoerência, proporciona-se um momento introspectivo, que permite ao enamorado rever o seu percurso emocional e decidir, em razão de tudo aquilo com que as suas vivências o brindaram, o rumo decisivo a dar à sua existência. Do mesmo modo que o enamoramento pode corresponder a uma revelação súbita ou ao culminar de um processo aproximativo, também esta meta – que pode ser de ruptura ou de continuidade – se apresenta, já como efeito lógico de uma evolução interior

²⁶⁴ O discurso de Liriandro ilustra o pendor livresco e preconceituoso das suas ideias em torno do amor e da mulher. A capacidade de julgar os casos alheios e de estabelecer, em função deles, um padrão de conduta prudente não confere aos pastores isentos uma genuína sabedoria, ainda que os torne superficialmente discretos – a sabedoria apenas se conquista através da experiência, que não pode de modo algum dispensar o envolvimento pessoal e um certo grau de risco e de sofrimento. Assim o diz um ancião a respeito da isenta Durícia: «É assaz discreta, mas nunca foi avisada dos casos de amor» (Lobo, 2003: 285).

²⁶⁵ «Amor começou a vingar o agravo das pastoras daquela ribeira e a sogeitar a liberdade dos pensamentos de Flerício, tão livres naquele estado, como sogeitos no outro em que o pôs a ventura por ordem de Amor» (Freire, 1996: 140-141).

²⁶⁶ Em alguns contextos, o tom é celebrativo e eufórico: «Felice nome em quem fiz claro emprego / da vida e liberdade, amor consente / que inda cego vos veja claramente / pois sois a própria causa de eu ser cego» (Lobo, 2004: 108); noutros, é nitidamente lamentoso: «Miré tus ojos, niña de mi vida, / Abrasóse mi alma en sus centellas, / Que para mí no son soles, ni estrellas, / Mas fuego en que está el alma consumida» (Freire, 1996: 302).

²⁶⁷ «[F]oi este o primeiro veneno que provei composto de vida ociosa e conversação doméstica, de que Amor lisongeiro o temperou» (Oriente, 1985: 222).

²⁶⁸ «Ele, que na peregrina caçadora tinha os olhos, ou fosse que inda do sonho ocupados os tivesse, e fantásticas formas ainda à imaginação oferecesse, ou realmente o poderoso Amor, escondido nos olhos da Ninfa, tal milagre obrasse, julgou que outra seta deles saída nos peitos se lhe imprimia. E assi enchendo a selva de gemidos e de lágrimas a fonte, caiu ao longo dela amortecido» (Vasconcelos, 1994: 134).

coesa e progressiva, já como uma simples interrupção, suscitada pelo fastio, pela desesperança ou pelo rancor.

O esquema evolutivo que acabamos de delinear evidencia um esforço por criar a ilusão de um progresso psicológico cronologicamente faseado e congruente. Não obstante, depressa se constata a artificialidade de tal construção, na maioria dos casos amorosos desenvolvidos nas narrativas. Com efeito, há que considerar que o percurso de cada personagem não se realiza apenas no domínio abstracto do pensamento, mas resulta, também, da aleatoriedade com que se sucedem acidentes de vária ordem. Deste modo, a personagem é amiúde conduzida de um extremo ao outro muito abruptamente, sendo levada a redefinir, em consequência dessas alterações, a sua atitude existencial. Tal como se observa a respeito da tendência maniqueísta para encarar o amor, ora como um bem absoluto, ora como o pior dos males, as personagens raramente se mostram aptas para avaliar, de forma integral e objectiva, o seu próprio percurso num sentido extensivo, retirando tão-só algumas ilações da sua situação actual e das experiências mais imediatas.

Por outro lado, convém salientar ainda o importante papel desempenhado pela intervenção do maravilhoso, que imprime mudanças inverosimilmente bruscas à situação psicológica e emocional das personagens. Os já mencionados exemplos de Tireno, na *Esperança enganada*, e de Flerício, nos *Campos Elísios*, constituem duas situações deste tipo, revelando-se, em tais casos, a persuasão alheia ou a auto-persuasão através da racionalidade um mero complemento, que revigora a conversão psicológica já ocorrida, mas que é ineficiente por si só. Isto porque, antes da regeneração total operada pela água mágica ou pelo sono, já as personagens têm plena consciência da fatuidade das suas pretensões amorosas, o que não as impede de, na indomável esfera dos impulsos passionais, as perseguirem. O maravilhoso vem dissolver este conflito interno, em proveito da razão, que, naturalmente, constituindo ela própria um dos pólos do dilema, não poderia exercer em simultâneo uma função conciliadora²⁶⁹.

Com ou sem a participação do maravilhoso, acaba um tanto menosprezada a eficácia curativa do tempo, tantas vezes apregoada e outras tantas contradita²⁷⁰. Em lugar

²⁶⁹ É inevitável referir o paralelismo com a cura de Sireno, no livro IV da *Diana* de Montemayor, uma vez que ambos evocam o *topos* do *somnus imago mortis* (cf. Cícero, 1970: 57). Sireno e Flerício, na sequência de um sono invulgarmente profundo, despertam, de certo modo, mortos para as paixões, renascendo para uma vida espiritualmente mais sadia. Uma interpretação alternativa deste episódio, amiúde recuperada pelos leitores da *Diana*, seria a do sono como metáfora da passagem do tempo e do seu efeito lenitivo (cf. Perry, 1969: 232, col.1; Correa, 1961: 74).

²⁷⁰ «[D]eves esperar agora do mesmo tempo o remédio de teu mal, porque ou ele te fará esquecer o que padeces com seu descudo, ou com suas mudanças se tornará em glória tua pena» (Lobo, 2004: 242). Previsivelmente, tendendo os amantes a encarar a sua própria situação com veleidades de excepcionalidade,

do tempo, valoriza-se a imprevisibilidade dos acontecimentos e dos incoerentes caprichos da psicologia humana como factores da evolução interior dos amantes. E esta escolha, contribuindo para a intensificação da fragmentaridade dos textos, nem por isso deve ser automaticamente interpretada como uma falha ao nível da verosimilhança narrativa e psicológica. Na verdade, não é sem uma certa porção de realismo psicológico que os novelistas portugueses combinam as transformações mais lentas e motivadas pelo correr do tempo com outras instantâneas e resultantes de estímulos concretos.

Conforme depressa se torna evidente, a acronia não constitui uma característica destes amores pastoris, e o primor amatório da constância possui uma vigência limitada, circunscrita ao período durante o qual é concedido ao amante o ensejo de demonstrar as suas qualidades no serviço do ser amado. Ao cabo, o amor deve evoluir, num qualquer sentido: consumando-se no matrimónio, diluindo-se no desengano ou mudando de objecto.

Poderá causar uma vaga impressão de inconsistência ou, inclusivamente, de auto-condescendência o facto de a constância ser amiúde exalçada como uma das virtudes essenciais do amante²⁷¹. Não existe necessariamente uma contradição essencial, porém. Vimos antes que o serviço amoroso é enquadrado no contexto de uma prova ou de uma série de provas a que o amante é submetido. A constância representa um dos critérios selectivos durante este período. Nos casos em que se proporciona a união matrimonial dos enamorados, é comum as personagens desvanecerem-se, não se questionando a natureza da sua relação posterior, muito menos a sua fidelidade após receberem o sacramento.

Não raro, contudo, o pacto de lealdade amorosa é quebrado no decurso da prova ou após o seu término, por qualquer uma das partes²⁷². As alterações que ocorrem como

todos se consideram, para sua grande miséria e maior orgulho, imunes a esta regra: «Muytos males cura o tempo; / Mas os meus forão ser tais, / Que crescem cada vez mais» (Soto Maior, 1932: 27r).

²⁷¹ «Se lá aonde ficastes / A sem-razão vos vier à memória / Com que me desterrastes, / Não quero nesta guerra outra vitória. / De tudo o meu desejo desaposso, / E do que esperar posso / Hei por melhor partido / Este de andar perdido por ser vosso» (Lobo, 2003: 171). «Quien amò querido, / quien quiso estimado, / quiera aborrecido, / estime olvidado. / El que fue inconstante, / a un desprecio injusto, / que goze de amante, / el nombre nos es justo» (Carvalho, 1622: 135v).

²⁷² Doristo esquece, em poucos dias de apartamento, a pastora Filena, não por debilidade, mas pela excelente causa do desengano, uma vez que a julga morta (cf. Raia, 1624: 37). Marfido é o protagonista mais desleal que encontramos no *corpus* em análise, e ambas as suas mudanças são fruto da ausência e da (melhor) ocasião; assim, nas redondilhas às despedidas de Marfido e Natónia (que fazem recordar as de Sireno e Diana, na *Diana*), os receios e lágrimas da pastora detêm um valor tragicamente premonitório, realçado pela ironia das promessas do amante (cf. Vasconcelos, 1994: 410-419). Ondelio, protagonista das *Ribeiras do Mondego*, queixa-se da escassa firmeza da amada Cynthia, que, num só ano em que o não viu, deixou esmorecer um amor de sete anos (cf. Soto Maior, 1932: 19r).

efeito dos acasos normais da vida não comprometem o valor sentimental nem o escopo (limitadamente) metafísico da experiência amorosa. Considerando que esta experiência é investida de um desígnio existencial que supera em larga medida a sua circunstância e o motor emotivo que a impulsiona, o seu profundo significado não se vê comprometido pelos desaires que transportam as personagens de um estado a outro no plano concreto, individual e transitório.

Deste jeito, e uma vez mais, acentua-se a discrepância essencial entre a índole intrinsecamente dinâmica e passageira do homem e a eterna estabilidade da Arcádia, ao menos como ideia, como proposta utópica. O amor perfeito, que nem todos os enamorados são capazes de atingir, representa um estado mental que, à semelhança da utopia arcádica, se pode alimentar durante algum tempo, mas não é sustentável a longo prazo, nem corresponde à condição natural das personagens. A Arcádia e as excelências ideais do amor platonizante e petrarquista permanecem, enquanto paradigmas, e são experienciadas sucessivamente por diversas personagens, que nelas colhem relevantes princípios de conduta e logo as deixam para regressarem ao universo humano real a que pertencem.

SOB A INFLUÊNCIA DO AMOR E DA FORTUNA

A mudança representa, pois, uma irónica constante nas Arcádias portuguesas. Ponto de partida para uma reflexão pessimista acerca da condição humana, a mudança espelha-se, quer no foro emocional dos enamorados, quer no complexo e convulso novelo das relações inter-pessoais. Parte integrante da essência humana é este constante devir, ressaltado pelo já referido motivo da errância. A mudança é alvo de um tratamento diferenciado, consoante o conceito de que estamos a falar é mais da ordem psicológica e moral ou mais da ordem escatológica. O primeiro tipo é o que mais abunda nas narrativas, ligando-se aos intermitentes relacionamentos amorosos.

Todavia, é ainda possível que as mudanças ocorram, não à conta de meros caprichos sentimentais dos amantes, mas em função do contexto, de incidentes externos incontrolláveis, num universo que não foi configurado para o decantado fluir das relações amorosas. Consequentemente, é imperativo distinguir as mudanças que concernem ao

amor daquelas que são ditadas pelos obscuros critérios da fortuna, perniciosa entidade que rege os universos bucólicos destas narrativas, substituindo-se à apologia da liberdade humana em todos os domínios.

Merece menção a intencional vagueza com que é caracterizada esta instância metafísico-mitológica. Desde logo, a terminologia utilizada é equívoca, não se procedendo a uma clara distinção entre os conceitos de fortuna, fado, ventura, estrela, sorte ou destino, os quais, apesar de etimológica e semanticamente distintos, surgem aqui como designações sinónimas alternativas de uma entidade cujos atributos, implicações e grau de efectiva influência nunca chegam a ser clarificados²⁷³. Apesar da insistência com que a fortuna figura, essencialmente como lugar-comum retórico, nos discursos dos pastores, convém ter presente a necessidade de moderar a relevância ideológica que lhe atribuímos. Em geral, na literatura maneirista²⁷⁴ a fortuna não é tratada como uma entidade autónoma, nem como dispensadora das supernas vontades de Deus, no plano terreno e material. Em nenhuma circunstância se dilucida uma eventual compatibilização ideológica entre o Cristianismo e o conceito paganizante de fortuna, e a ausência de tal preocupação sugere que nunca este problema sequer se insinuou às mentes dos autores²⁷⁵. Será mais prudente encarar a fortuna como uma personificação genérica do desconcerto mundano, por seu turno causador de inúmeros desarranjos no âmbito da experiência humana e da sua interpretação. Ou seja, optamos por compreender a fortuna menos como uma potência do que como uma condição.

²⁷³ «Aparta-se de vós, triste, Lereno, / Forçado dos poderes da ventura / Contra quem seu poder foi tão pequeno» (Lobo, 2003: 150). «[T]ive mui várias desgraças, / que onde a fortuna começa, / não cessa se não se acaba» (Lobo, 2007: 53). «[P]or demas resisten los hombres a lo que disponen los hados» (Carvalho, 1622: 107v). «[T]odo el remedio e sen vano, / quando el destino se sigue» (Raia, 1624: 217). «A minha estrela busco desejada, / Mas a sorte cruel tudo me nega» (Freire, 1996: 154). O termo fortuna é, contudo, indubitavelmente o preferido, talvez, como avança Francisco López Estrada, por comportar ressonâncias greco-latinas (cf. 1947: 432), e, de um modo geral, «[d]entro de la orientación psicológica de la novela pastoril, *Fortuna* viene a representar, por exclusión, lo que está fuera de la voluntad humana» (434).

²⁷⁴ Aguiar e Silva sublinha que os efeitos da fortuna se achavam, de certo modo, retoricamente pré-estabelecidos: «os maus governam os melhores; os senhores são transformados em servos e os mais vis são alçados a senhores; os grandes e poderosos espezinham com a sua tirania a verdade e a justiça; o interesse mundano prevalece e a razão e o direito são desprezados» (1971: 238).

²⁷⁵ «Una delle “figure” che Petrarca aveva utilizzato nelle sue *Rime* per rinnovare il discorso lirico, era stata quella di Fortuna. Abbandonando il modello delle opere morali, che faceva della Fortuna la ministra di Dio, egli aveva rivalutato la dea pagana della tradizione classica. Nella triade di Amore, Fortuna e Morte inoltre non cantava più, in chiave didattica o metafisica, gli eterni nemici della creatura umana, ma gli ostacoli interiorizzati che si frapponavano al coronamento della sua singolare vicenda amorosa. [...] Mentre la più severa riflessione teorica veniva maturando per la sua strada quella rivalutazione dell’umano che passa per l’esercizio della *virtus* e della *prudencia*, la poesia lirica ne rifletteva le conquiste intellettuali spogliando sempre più il tema della fortuna pagana di vere risonanze esistenziali, per trasformarlo in finzione poetica» (Zilli, 1990: 74-75).

A arbitrariedade parece representar a característica primária da fortuna e da sua actuação, aproximando-se os seus efeitos, neste sentido, dos do amor. Estas duas entidades são, desde logo, por tradição inextrincáveis²⁷⁶. Ao contrário do que sucede nas novelas bizantinas, as intervenções da fortuna nas novelas pastoris não são sempre norteadas num sentido progressivo, que conduza as personagens à reintegração numa ordem prístina essencial, por muito caóticos, desviantes e até supérfluos que pareçam ser os seus meios. Antes, naqueles enredos cujo desfecho não coincide com a concretização do amor, predomina uma impressão de esbanjamento desconcertado, que não conduz a nenhuma reorganização emocional ou social. Seria um tanto forçado ver no desengano em que desaguam tantos amores frustrados um desfecho providencialmente alinhavado pela fortuna, uma vez que, na maioria das situações, o que ocorre é uma solução em jeito de *deus ex machina*: o desengano não é um resultado natural e forçoso das mudanças sucessivas da fortuna, mas sim uma fuga a essas mudanças, ou, talvez mais exactamente, uma determinada perspetivação dessas mudanças, uma vez subtraído o sujeito à sua influência.

É compreensível, assim, a assiduidade com que as personagens se entregam, numa atitude de desesperada prostração, a queixumes e a invectivas contra a tirânica fortuna²⁷⁷. De acordo com esta lacerada visão do mundo, não se pressente qualquer nexos progressivo unívoco sob a aleatoriedade dos sucessos mundanos, muitas vezes nem mesmo sob os comportamentos, acções e reacções das personagens. Tanto no plano psicológico quando no plano concreto das acções, os enamorados – que constituem algo como uma versão hipertrofiada da condição humana – andam à deriva, incitados por acontecimentos externos contraditórios, que não podem compreender nem controlar e em cujos fins tão-pouco podem confiar. Intui-se apenas que o mundo é muito mais complexo do que qualquer interpretação de orientação maniqueísta poderia fazer crer, encontrando-se a

²⁷⁶ O *topos* da nefasta aliança entre fortuna e amor acha-se já poesia de Petrarca e de Camões, e é sob a sua égide que arranca a *Diana* de Jorge de Montemayor e, por conseguinte, a novela pastoril ibérica: «Bajaba de las montañas de León el olvidado Sireno, a quien Amor, la fortuna, el tiempo trataban de manera que del menor mal que en tan triste vida padecía, no se esperaba menos que perdella» (2008: 109). Nas novelas em estudo, a conjura malfazeja entre o amor e a fortuna impõe-se como uma espada de Dâmocles sobre os destinos individuais das personagens: «Assim tinham amor e a fortuna em tão enleados pensamentos dous amantes que com tanta facilidade pudera [sic] tornar contentes; porém, assim costumam estes dous tiranos a esconder os bens e a sustentar os cuidados» (Lobo, 2007: 62); «Ûa fúria é desigual / De Amor e minha ventura, / Que fazendo má mistura, / Se conformam para o mal» (Vasconcelos, 1994: 298).

²⁷⁷ «Bem duas horas estaria o mísero pastor fora de si, quando com aquele duro modo de repouso cobrando o mortal corpo algum alento, tornou em si, e trazendo à memória a causa de tanto dano, com apressados suspiros (palavras para o Céu de atribulados) sem queixava de amor e da fortuna, que, por tão breve gosto, para tantos tormentos o restante da vida lhe ordenavam» (Vasconcelos, 1994: 229).

felicidade mesclada com a desgraça, a sapiência com as trevas, o fulgor heróico com a iniquidade, o amor com o ódio e, enfim, tudo com uma ininterrupta violência passional, cuja tendência é quase sempre para exacerbar os membros negativos destas dicotomias.

Os enleios da fortuna tendem a conjugar-se destrutivamente com a instabilidade emocional das personagens, em particular as femininas, a quem é atribuído um irresistível pendor para a inconstância²⁷⁸. A infidelidade amorosa, tanto no feminino como no masculino, constitui um dos ingredientes narrativos mais utilizados, e os romancistas esmeram-se por enriquecê-la com circunstâncias imprevisíveis e impressionantes. Predomina um tom abertamente depreciativo no modo como estes casos são abordados pelo narrador, que nem sempre os descreve com total neutralidade moral, ou nas reacções que desencadeiam da parte dos amantes directamente neles envolvidos ou daqueles que a eles assistem²⁷⁹.

O remoinho emocional em que algumas personagens se vêem manifesta a sua inaptidão para dominar, não somente os acontecimentos externos, mas mesmo a pertinácia das suas paixões, que é o campo onde se trava o combate decisivo. Incapaz de antecipar a sua própria evolução interior, assim como a do amado, o amante dificilmente pode evitar o cepticismo que sobre ele se abate, dada a efemeridade que, afinal, caracteriza mesmo os amores mais veementes²⁸⁰. O amante está, enfim, sempre a sós com os seus sentimentos e com o seu destino, uma vez que, em última análise, lhe é vedado o acesso à interioridade do ser amado e que condicioná-la se revela impraticável. Por muito atenta e pronta que seja a reciprocidade, e ainda que nenhum factor externo sofra alterações, não poucas vezes o fim do amor é uma espécie de auto-consumpção irreversível, à qual facilmente se sobrepõe o estímulo de uma nova afeição. Em algumas situações, os indivíduos simplesmente mudam, a sua sensibilidade altera-se, e os antigos amores passam a ser contemplados «[c]omo de um caso alheio que acontece» (Lobo,

²⁷⁸ «Espanto-me [...] de haver ventura constante; por mudável a ouvi sempre nomear e dizer que por isso teve o nome de mulher» (Lobo, 2003: 295).

²⁷⁹ É censurada a volatilidade de Monteia, que alternadamente quer bem a Lereno e a Menandro, conforme se encontra na companhia de um ou de outro, dizendo-se que «só na presença sustentava a memória das maiores obrigações» (Lobo, 2004: 193). Como sublinha Wolfgang Matzat, a conduta dos amantes pastoris parece ser dominada por uma incómoda amoralidade, na medida em que cada um persegue os seus desejos sem olhar aos meios dos quais se socorre (cf. 2001: 895); apenas a fidelidade se apresenta como um padrão comportamental a aspirar, «[p]ero esta norma es de naturaleza diferente a las leyes de la honra o al postulado de que el amor esté en consonancia con la razón universal. Es una norma que concierne, en primer lugar, a la pareja misma, y que no implica un juicio de la sociedad» (896).

²⁸⁰ «[H]á no tempo tantas mudanças e em amor tão diferentes fins de seu começo, que já pode ser que lhe pagues com um engano ou que aches na sua fé merecimento» (Lobo, 2003: 247). «No ay firmeza, en su rueda varia, alguna / Porq ès el bien q amor nos dà prestado / Crecientes, y mēguantes de la Luna» (Raia, 1624: 139).

2003: 293). Não é apenas o amor que se altera, pois, como uma força extrínseca e alheia que se apossa dos indivíduos, mas também os próprios indivíduos têm o condão de se metamorfosarem, consoante as experiências a que são expostos.

Tal como a fortuna, também o amor segue critérios insondáveis, que os romancistas muitas vezes sublinham através dos comportamentos das personagens femininas. Uma das mais prementes razões de queixa apresentadas pelos amantes contra as suas amadas é a imperícia por elas revelada para reconhecer o mérito e o recompensar, sendo um lugar-comum inúmeras vezes repetido o de que as mulheres elegem os menos dignos como amantes²⁸¹. Baldado é, portanto, todo o empenho dos enamorados em alcançar a excelência moral e amatória, quando as pastoras e as damas podem, num ápice, trocá-los por indivíduos inferiores. O efeito natural desta incongruência é uma fragilização do postulado do mérito intrínseco, um dos princípios basilares da Arcádia.

Esta ideia profundamente pessimista de que, no convívio entre seres humanos, o mérito acaba, mais vezes do que seria aceitável, preterido em favor de outros critérios percorre já a obra de autores como Sá de Miranda e continua a figurar em textos de vários escritores maneiristas. Algumas personagens femininas do *corpus* em análise ilustram este problema, seleccionando os pretendentes de acordo com o seu estatuto e poder material²⁸². No entanto, é possível que tal desencontro entre mérito e recompensa não se funde sempre no interesse materialista, resultando antes de uma absoluta arbitrariedade que parece direccionar os relacionamentos humanos, em particular no que respeita aos laços afectivos. Em tais contextos, a crítica deixa de patentear um nexos moralístico e social, para adquirir um teor mais universal e, em certa medida, existencialista.

O amor vem, deste modo, colocar em realce a inaptidão do homem para lidar com a sua própria vida e com a sua própria circunstância. Desvinculadas as iniciativas dos resultados, resta ao amante depositar todas as suas esperanças na benevolência da fortuna e do amor ou, em alternativa, abandonar de todo os seus círculos viciosos, furtando-se ao seu domínio. Entre uma e outra opção encontram-se retidos vários amantes, cuja consciência já desperta não se alia ainda à força de vontade necessária para efectuar a mudança decisiva. Estes são os infelizes que, dantescamente, se exilam na memória de

²⁸¹ «E tu, cruel pastora, / Contra ti própria de rigor armada, / Porque melhor te fora / Morrer que ter a vida a um nécio atada, / Sabe que a tanta pena / Amor por tua culpa me condena» (Vasconcelos, 1994: 284). O mais extremo caso é o de Alcida, que, para vingar uns ciúmes não confirmados, deixou o pastor Daristo por Orbante, rico mas fisicamente desfigurado (cf. Vasconcelos, 1994: 288).

²⁸² É o que fazem Lénia (cf. Oriente, 1985: 349), Dinarda (cf. Lobo, 2004: 120), Jacinta (cf. Carvalho, 1622: 88v) e Sílvia (cf. Freire, 1996: 390), que trocam os fiéis amantes por outros pastores mais abonados.

alegrias passadas, apenas para descobrirem que essa fixação tem como resultado único o agravamento das suas angústias²⁸³.

A vivência individual do amor é sentida como a suprema experiência terrena, proporcionando àqueles que por ela passam uma visão universalizante das paixões provadas pelo homem durante o seu trânsito terreno, incluindo as mais extasiantes esperanças e os desalentos mais descoroçoantes. Neste sentido se encaminha a habilidosa proximidade retórica entre a fortuna e a mulher amada: é que a ingratição, a crueza, a mutabilidade e a deslealdade da mulher constituem como um sintoma ou uma analogia das sinuosas vias do mundo. A mulher encarna esse mundo, bem de acordo com a moral céptica e misógina que se foi desenvolvendo desde a Idade Média. Não ao acaso se revela significativamente mais elevada a proporção de personagens masculinas que se entregam ao desengano do que a das personagens femininas que elegem o mesmo rumo. Parte-se do princípio que o desengano corresponde a uma tomada de posição intelectual e moral, mais própria dos homens do que das mulheres, cujo destino é, em primeiro lugar, social e só numa segunda linha individual ou espiritual.

Após o longo curso das ilusões e desilusões amorosas, o enamorado eventualmente dá-se conta da escassa fiabilidade das coisas mundanas e aceita a impossibilidade de alterar esse facto²⁸⁴. O reconhecimento desta verdade é imperioso para que se concretize a única iniciativa emancipatória possível, que corresponde ao abandono das paixões mundanas ou ao abandono total do mundo. Somente subtraindo-se ao caótico domínio da fortuna, das paixões e dos outros consegue o homem preservar a sua dignidade e a sua serenidade essenciais. O matrimónio, caso seja viável, apresenta-se como uma solução parcial, mas ainda idónea, para aqueles que desejam eximir-se apenas ao jugo das paixões amorosas, em termos que conjugam uma perspectiva paulina com uma visão mais pragmática e realista do amor²⁸⁵.

²⁸³ É muito clara a reminiscência daqueles que vieram a tornar-se, possivelmente, os mais famosos versos da *Divina commedia*: «Nessun maggior dolore, / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria» (Dante, 2013: 62). Disto mesmo se queixam vários pastores: «Deixaime em paz, memorias do passado, / Hi vos longe de mim doces lembranças, / Porque me não vejais entre esperanças, / De que posso morrer desesperado» (Soto Maior, 1932: 35r). A memória – cuja importância é fulcral na definição do estatuto da poesia já nas obras de Petrarca e de Camões (cf. Silva, 1981: 111) – insinua uma contradição iniludível com a (falsa) impressão de acronia que aprendemos a associar à utopia arcádica.

²⁸⁴ Também aqui se revela a dualidade do tempo, concomitantemente instrumento de aniquilação e de revelação, como refere Erwin Panofsky a propósito da mitologia grega (cf. 1986: 76-80). Esta noção percorre já, no entanto, um texto como o *Eclesiastes*, decerto mais familiar aos autores seiscentistas.

²⁸⁵ Neste sentido vai o *Diálogo de amor intitulado Dórida*, onde o casamento é apresentado como o fim mais natural do amor humano (cf. Frías, 1593: 61v-62r), dado que este sacramento representa o culminar de todo um processo de apuramento levado a cabo pela razão (cf. 77v). Muito menos entusiasta e quase a rasar a condescendência, mas ainda numa linha paulina, é o tratamento dado ao tema do matrimónio por

A opção do desengano, mais extrema, abre as portas a um sentimento estóico que impregna quase todas as novelas, desde a atitude de frugalidade acomodada do *beatus ille* até ao puritanismo moral. Como é sabido, sensivelmente a partir do arranque do século XVII observou-se um empenhado retorno ao estoicismo cristão, detectável já na literatura precedente²⁸⁶. Foi, então, muito celebrado na Península Ibérica um autor como Justo Lípsio, cuja pluma assinou algumas das obras fundamentais para a compreensão da emergência do pensamento neo-estóico, entre as quais a intitulada *De constantia* (Antwerpen, 1583-1584)²⁸⁷. O labor intelectual de Lípsio actuou, entre outras, em duas frentes essenciais: a cristianização do estoicismo e a dissertação em torno da natureza do fado, entendido como a concretização da vontade divina. Segundo Lípsio, na linha do pensamento senequiano, o fado opõe-se à virtude num sentido produtivo, dado que constitui um instrumento que permite apurá-la e fazê-la luzir²⁸⁸. Esta noção subjaz, indirectamente, a toda a estrutura narrativa dos textos que integram o *corpus* em estudo.

É na *Lusitânia transformada* que, de um modo mais assíduo e extensivo, se desenvolve uma perspectiva estóica da existência. Mediante a assunção desta atitude de impotência potente, o pastor imuniza-se contra os perniciosos efeitos da fortuna. Isto não apenas, à maneira clássica, através de uma progressiva insensibilização face aos acontecimentos, negativos e positivos, que a fortuna promove, mas sobretudo, em moldes mais ascéticos, por obra de um afastamento, um corte total relativamente ao contexto em que tais acontecimentos se dão. As personagens desenganadas não se limitam a adoptar

autores como Martim Afonso de Miranda, no diálogo I do *Tempo de agora* (Lisboa, 1622), e D. Francisco Manuel de Melo, na *Carta de guia de casados* (Lisboa, 1651).

²⁸⁶ O estoicismo, à semelhança do platonismo, foi submetido a um processo cristianizador, que, sem modificar os seus preceitos comportamentais, lhe conferiu um sentido distinto e próprio, ao substituir a recompensa intrínseca à mesma virtude pela recompensa póstuma da salvação eterna. De acordo com Tibor Klaniczay, o estoicismo terá estado na base da feição mais moralizante do pensamento e da arte maneiristas, pelo menos na obra daqueles autores que procuraram salvar do Humanismo algum resquício idealista (cf. 1973: 62).

²⁸⁷ O programa filosófico do neo-estoicismo «rehace a la antigua Stoa como un sistema ideológico coherente en sí mismo y con su estructura propia, que se ajusta solamente a la fe cristiana, una vez comprobada su consonancia con ella» (Blüher, 1983: 369). Um autor que desempenhou um papel insubstituível na divulgação da filosofia neo-estóica e lipsiana no panorama peninsular foi Francisco de Quevedo, nomeadamente nos tratados *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (Barcelona, 1627), *Doctrina moral del conocimiento propio y del desengaño de las cosas ajenas* (Zaragoza, 1630) e *La cuna y la sepultura* (Madrid, 1634).

²⁸⁸ Assim escreve Séneca, no *De providentia*: «Patrium deus habet aduersus bonos uiros animum, et illos fortiter amat et: “Operibus, inquit, doloribus, damnis exagitentur, ut uerum colligant robur”. Languent per inertiam saginata nec labore tantum, sed motu et ipso sui onere deficiunt. Non fert ullum ictum illaesa felicitas; at cui assidua fuit cum incommotis suis rixa callum per iniurias duxit, nec ulli malo cedit, sed, etiam si cecidit, de genu pugnata» (1965: 13). A mesma ideia encontra-se no *Pastor peregrino*: «Mais sente um pequeno encontro da ventura o que está mimoso dela do que estranha grandes desfavores seus o que a tem por inimiga» (Lobo, 2004: 193).

uma pose distinta no seio da sua comunidade, antes fugindo ao trato humano, criando um reduto existencial próprio, nas margens do rio Nabão. Trata-se da filosofia católica do convento, que é uma filosofia da esquiva às tentações, e não já da filosofia estóica à maneira de Séneca, por exemplo, promulgadora da continência e da resistência em face delas.

Este esforço de libertação emocional, moral e espiritual em relação à fortuna e ao despotismo que ela exerce sobre as paixões, manietando o alvedrio, restitui ao homem a sua condição prístina, a sua liberdade e a sua dignidade, como muitas vezes é salientado, já nos termos de um moralismo inequivocamente cristão²⁸⁹, já tirando partido das idealizações clássicas da Idade de Ouro da Humanidade, tão caras ao imaginário bucólico²⁹⁰. Contudo, não se deve concluir apressadamente por uma suposta coincidência entre fortuna e predestinação, conferindo a estes textos uma dimensão teológica pouco provável atendendo ao contexto em que foram produzidos. Conforme dissemos de início, o conceito de fortuna refere-se, acima de tudo, à realidade humana tangível, não a um sentido superior, teológico, da existência, e nesse plano se situam os obstáculos ao aperfeiçoamento e à felicidade do indivíduo: ora no interior da alma humana, ora nos comportamentos dos outros indivíduos, ora, ainda, na disfuncional orquestração da sociedade. Assume-se que os bons serão sempre capazes de superar tais vicissitudes, arrimando-se àqueles «[d]ões» celestes «que o fado nem tira nem reparte» (Oriente, 1985: 80). Em suma, a impotência afecta apenas os que procuram medir-se com a fortuna e o mundo, não aqueles que, reconhecendo o seu estatuto na terra e a infinita prerrogativa que lhes foi outorgada sob a forma da liberdade moral, se esquivam a negociar com eles²⁹¹.

²⁸⁹ «Ora se nada sobre a terra isento / Nunca verás da lei desta incerteza, / Senão a mesma lei, que o movimento / Do variável céu lhe dá firmeza: / E se tudo depende do alto assento, / Nem o choro é remédio da tristeza; / Pondo limite à dor, vence o cuidado, / E, obedecendo ao céu, resiste ao fado» (Oriente, 1985: 328).

²⁹⁰ «Lugares solitários, / Companhia fiel de mil segredos, / Porto seguro e manso onde se acolhe / Quem quer entre penedos / Fogir de conversar os homens vários, / Por fogir de trabalhos se recolhe, / Porque segura vida em vós escolhe. / Aqui se acha a firmeza sem mudança, / O segredo se guarda estreitamente, / O que triste se sente / Com se queixar ao campo já descansa: / Retratada figura / Da primeira inocência branda e mansa, / Em que punha aos homens a ventura / Naquela idade d'ouro mais segura» (Freire, 1996: 135-136).

²⁹¹ O gigantismo subjectivo cessa de se apresentar como uma compensação aceitável dos sofrimentos suportados no duelo com forças de maior monta, ao contrário do que sucedia na mundividência camoniana (cf. Matos, 1987: 75-76) e do que ainda se pressente nos dois primeiros tomos da *Primavera*, onde a ferocidade dessas forças e a capacidade de sofrimento do sujeito se nutrem reciprocamente. Ao desistir de se medir com elas, confessando a sua própria pequenez, o indivíduo retira-lhes todo o poder que sobre ele poderiam deter.

O DESENGANO

A *Lusitânia transformada* foi uma das obras de estreia da novela pastoril em Portugal, constituindo, juntamente com a *Primavera*, um dos modelos fundamentais para a configuração do género. E, apesar de o sucesso editorial da novela de Rodrigues Lobo haver sido bastante superior, o conteúdo ideológico da *Lusitânia transformada*, se bem que num registo muitas vezes atenuado, permeou ainda uma considerável fracção das novelas subsequentes.

É sintomática a aparição tão precoce, na linhagem genológica da novela pastoril, de uma obra que se constrói em torno de um esmerado elogio do desengano e que de forma taxativa o impõe como desfecho narrativo lógico. O desengano representa a demolição irrecuperável dos ideais amatórios que haviam nutrido os primeiros exemplares da novela pastoril ibérica, ao remeter o amor (sem exclusão do amor conjugal) para a categoria das desordens passionais, muito ao contrário do que pretendia a tradição apologética renascentista. O vínculo entre o amor e a utopia arcádica dilui-se, assim, em prol de um novo projecto: uma Arcádia serena e contemplativa, livre de transtornos passionais e eventualmente cristianizada.

Existe algo de prenúncio trágico no facto de o género arrancar, desde logo, minado pelos componentes ideológicos que lhe poriam termo a um nível global, do mesmo modo que foram ultimando múltiplos enredos narrativos, em particular. Desde o início se insinua que as convicções literárias e morais das quais depende a manutenção do universo ficcional arcádico são investidas de uma espécie de obsolescência programada: tais convicções consubstanciam um sistema com o qual se pactua a título provisório, mas que está destinado a fracassar a fim de trazer luz sobre outro pressuposto ideológico.

Duas atitudes diametralmente opostas em relação ao desengano do mundo são formuladas nas novelas: uma francamente optimista e laudatória e outra mais pessimista, que oscila entre o descontentamento e a resignação. Não é fácil decidir se deveras existem, no sistema ideológico destes textos, duas concepções diferentes do desengano – uma positiva e uma negativa –, ou se aquilo que está em causa é apenas o facto de os autores e as personagens se concentrarem, ora numa, ora noutra faceta desta alternativa existencial.

É verdade que a visão predominante do desengano corresponde aos postulados que temos vindo a desenvolver, inegavelmente positivos. Sob este prisma, o desengano resulta dignificante para o homem, devolvendo-lhe a sua autonomia essencial e ensinando-lhe os passos a dar em direcção a uma satisfação autêntica. Não apenas somos levados a concluí-lo com base nas palavras das próprias personagens²⁹², mas observa-se ainda a tendência para pintar de um modo bastante lisonjeiro os desenganados, que detêm um estatuto ficcional e social privilegiado. Com frequência, estes pastores são mais velhos, e a sua capacidade de conciliar a experiência com a compaixão confere-lhes uma responsabilidade tutorial ante as restantes personagens. Pressente-se, nas instruções destas autoridades pastoris, o disperso programa de um regime curativo, extraído da tradição dos *Remedia amoris* de Ovídio: abafar o amor às suas primeiras manifestações²⁹³, procurar ocupar-se²⁹⁴, dedicar-se à apreciação das belezas naturais²⁹⁵, afastar-se do ser amado²⁹⁶, eliminar prendas e objectos do amado²⁹⁷, procurar outros amores²⁹⁸ ou, ao menos, contemplar outras beldades²⁹⁹.

No entanto, várias personagens, sobretudo aquelas que ainda se encontram em processo de conversão moral, encaram o desengano sob uma perspectiva bastante mais disfórica. Nestes casos, o indivíduo ainda não foi capaz de desarraigar completamente o amor da sua alma e do seu sistema de pensamento, nem talhou ainda em definitivo as suas ligações emocionais e intelectuais ao mundo; todavia, adquiriu já uma lucidez que lhe permite estar ciente da tirania de tais vínculos e da sua própria insuficiência face a eles. Desencadeia-se, pois, uma situação intelectualmente paradoxal, em que a personagem

²⁹² «[A]gradeço muito à ventura o estado em que me sinto, que é o mais bem afortunado que se pode desejar, por ser o estado de livre, onde me não dão penas ciúmes, nem amor me inquieta, nem receos me perseguem, nem suspeitam me magoam, nem agravos me ofendem, nem sem razões me tiram o descanso, nem saudades me fazem triste, nem lembranças amorosas me suspendem, nem competências me fazem desvelar, nem amor me inquieta meu descanso» (Freire, 1996: 406).

²⁹³ «Amor [...] em menino é brando e fácil de dobrar; em velho é firme e rigoroso, e ou dura com a vida, ou muito à custa dela se acaba» (Lobo, 2003: 82).

²⁹⁴ «Grande remédio é contra os males desviar deles o sentido e ocupá-lo em cuidados diferentes; e posto que o que muito sente não dá lugar nem liberdade ao pensamento para se entregar a outra cousa, contudo, como a natureza apetece novidade, sempre em algum breve espaço lhe dá ouvidos» (Lobo, 2007: 142).

²⁹⁵ «Se ponho os olhos nesta clara fonte, / E polo largo campo espalho a vista, / Aquela d'agoas chea, este de flores, / Colho de tudo aqui proveito e gosto. / Que quanto vendo estou me alegre o peito, / E em quanto vi me desengana o tempo» (Oriente, 1985: 62).

²⁹⁶ «[N]o os aflijais tão [...] que [...] si dizẽ q la ausẽcia es madre de oluido serà saludable medicina de vuestros males» (Carvalho, 1622: .84v).

²⁹⁷ «[A] Tecrina, mandando-lhe alguns escritos seus, e outros despojos que por prendas de sua fé me tinha dados, dei só a causa daquele movimento, e me despedi de seus enganos para toda a vida» (Oriente, 1985: 305).

²⁹⁸ «[S]olo otro amor mas poderoso puede apagar [...] memorias tristes» (Raia, 1629: 42r).

²⁹⁹ «[C]omo la belleza es el mas fuerte, y atractivo jman de todas volũtades, los traygo a tu presencia, porque enganados, y deuirtidos con tu rara hermosura, oluiden otro tormẽto» (Raia, 1629: 42v).

identifica como tal o mesmo engano com o qual tenciona pactuar³⁰⁰. A contradição inerente a este estado representa uma versão macroscópica do dissídio entre razão e paixão, glosado com frequência nos cantos e nos debates pastoris. Deste modo, não se procede rigorosamente a uma negativização conceptual do desengano (o que poderia suceder, num quadro narrativo e ideológico definido em função do investimento amoroso), mas sublinha-se, antes, a complexidade do processo de transição psicológica que o antecede, em lugar de se dar a crer que tal mudança ocorre sempre em jeito instantâneo. Para além disso, contraria-se a noção rudimentar de que o amor e o desengano correspondem a dois extremos opostos e não sobreponíveis, ou de que entre eles não subsiste nenhuma possibilidade psicológica, emocional ou intelectual, vincando-se, pelo contrário, a inapreensível fluidez da alma humana.

Um dos postulados fundamentais do amor neo-platónico, tal como foi definido por Marsilio Ficino, é o da contiguidade entre o amor humano, quando virtuosamente conduzido, e o amor divino. Por amor divino, neste contexto, podem ser entendidas várias disposições espirituais, desde a contemplação da divindade na excelência do objecto amado até à dissolução desse objecto na eterna e absoluta ideia de Deus. Em todo o caso, o facto de o amante progredir na escala afectiva e intelectual do amor não impossibilita a vivência sincrónica de duas ou mais fases desse processo, podendo a ascensão a um patamar contemplativo mais elevado coadunar-se com a conservação de um amor terreno, na condição de que nunca se perca de vista o nexu hierárquico que os separa e articula. Por outras palavras, o amor terreno, em lugar de ser abolido, é investido de um significado superior para o amante contemplativo, que continua a valorizá-lo – ou, melhor, que aprende a valorizá-lo deveras – em razão do sistema transcendente que o engloba e o impregna ideologicamente.

Evidentemente, tal aceitação depende da confiança na natural propensão do homem para a virtude, que o incentiva a tirar o melhor proveito da experiência amorosa. Uma vez abalada esta convicção, tornou-se cada vez menos plausível a teoria neo-platónica do amor. Mesmo os autores mais generosos, que atribuem ao amor uma certa neutralidade moral no âmbito das abstracções conceptuais, acabam por considerar nefasto

³⁰⁰ «Enganado, vivi contente e ledó; / desenganei-me, e vi meu mal defronte. / Oxalá como agora o conhecera, / que à verdade bradara e não na crera» (Lobo, 2004: 43). «Na garganta o cutelo me tem posto, / E leuanto inda o rosto? he bom serr cêgo, / Melhor que ver o pègo, & cahir nelle» (Soto Maior, 1932: 40r). Esta questão é desenvolvida numa cantiga de mote e glosa, inserta nos *Campos Elísios*: «Diga a quem Amor maltrata / Que pena é mais conhecida: / Um engano que dá vida, / Se um desengano que mata» (Freire, 1996: 169).

o seu influxo na esfera prática da vida, dada a inata malignidade do homem. Assim, e apesar de não terem sido abertamente repudiadas, as teorias amorosas neo-platónicas foram lentamente caindo em descrédito, até roçarem a paródia³⁰¹.

Mesmo Petrarca, cuja autoridade fora inquebrantável durante cerca de dois séculos, veio a ser submetido a uma intensiva revisão, que oscilou entre a ironia e a genuína preocupação moralizante, como ilustra a fabricação de uma palinódia do *Canzoniere* por Girolamo Malipiero, intitulada *Il Petrarca spirituale* (Veneza, 1536). Também na Península Ibérica dois poetas do amor da envergadura de Garcilaso de la Vega e Juan Boscán foram sujeitos a uma integral conversão ao divino, em *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas* (Granada, 1575), da autoria de Sebastián de Córdoba, e o próprio Camões, se não recebeu as mesmas dúbias honras, teve o canto IX dos seus *Lusíadas* recuperado em contextos muito distintos, de explícito cunho moralizante. Uma dessas recuperações palinódicas ocorre precisamente na *Lusitânia transformada*, no episódio da ilha de Santa Helena. Ali, Felício e Lizarte deparam-se com duas ninfas do séquito de Tétis e têm oportunidade de escutar os seus remorsos por haverem cedido às instâncias dos nautas lusitanos (cf. Oriente, 1985: 317-323). As palavras proferidas pelas personagens mitológicas não poderiam ser mais elucidativas quanto à nova tomada de posição face ao amor humano, numa conjuntura em que a sanção divina e histórica assegurada no episódio original camoniano resulta irrisória: «Bem sei [...] que a nossa quietação e crédito, ùa vez perdido, não tem remédio melhor que desengano e arrependimento; mas aquele é remédio infelice, se vem mais vagaroso que o dano; e este e remédio tão custoso, que enfim se compra com o cabedal da mágoa e da vergonha» (Oriente, 1985: 318).

O amor terreno cessa, terminantemente, de ser encarado como uma possibilidade de iluminação espiritual, representando, muito pelo contrário, um «[s]acrílego altar» (Oriente, 1985: 377), uma força telúrica profundamente negativa e devastadora. Agrilhoa os seus cativos às misérias do plano material da existência, impedindo-os de todo de ascender aos revérberos celestiais, não apenas pelas distracções que pretexta, mas ainda, e acima de tudo, por corroer de tal jeito as suas faculdades intelectuais que, mesmo depois

³⁰¹ «Ora temperai este desconcerto [...] e tomai-vos com amor, que é o mestre deste jogo, e tão grande cigano que insina estas linguagens e giringonças diferentes para cada um significar e encarecer seus cuidados, sendo todos os seus tão parecidos que com um mesmo nome podiam correr» (Lobo, 2004: 41). «Tempo he já de acabar, desalmado pastor [...] se he assim, que não tens alma; ou acaba de entender que não hey mister a tua, nem a tenho, nem arma, com que a defenda, nem te offenda» (Soto Maior, 1932: 21v).

de desenganado, o amante tem dificuldade em abraçar uma opção existencial ascética³⁰². Por conseguinte, a ascensão ao amor divino tem de partir da incondicional abdicação de qualquer empenho terreno. Mesmo o amor matrimonial, por si só, não parece constituir um mecanismo suficiente para alcançar essas alturas, representando só uma forma algo menos indecorosa de existência terrena e activa, que não dispensa a consideração de um plano superior.

O que se almeja é a unificação espiritual – no interior do indivíduo e entre ele e Deus –, que o sistema petrarquista, no *Canzoniere* e no *De secretum conflictu curarum mearum*, se empenhara em retardar tanto quanto possível, demonstrando exemplarmente que qualquer liame terreno, por puro que se pretenda ser, constitui um empecilho a este processo reintegrador. Assim, o desengano representa uma espécie de desumanização humanizante, já que despoja o indivíduo daqueles atributos e talentos pelos quais no mundo se avalia a sua maior ou menor qualidade, ao mesmo tempo que o eleva ao patamar de excelência próprio dos seres criados à imagem divina, conectando-o, não a bens que lhe são alheios, mas a si próprio, à verdadeira humanidade soterrada no seu espírito. A relação com Deus reproduz, ao divino e no sentido inverso, a busca incansável do amante desdenhado, na medida em que também Deus procura sensibilizar aqueles que Lhe fogem mas que, ao mesmo tempo, estão destinados a corresponder-Lhe. Verifica-se, pois, uma muito peculiar concomitância entre a iniciativa pessoal de abandonar o mundo para se entregar a Deus e a concessão da Graça espiritual que, a um tempo, provê o indivíduo da fortaleza necessária para adoptar e manter essa posição e se faz sentir como um prémio antecipado, um voto de confiança da parte de Deus, pelo triunfo que, à partida, sabe que o crente será capaz de conquistar sobre si mesmo e sobre as tentações circunstantes³⁰³.

Impõe-se, deste modo, a necessidade de reconfigurar a utopia arcádica, prescindindo dos paradigmas amorosos: constituir uma Arcádia dominada, não já por Eros, mas por Anteros. E, se atentarmos nos exemplos que as novelas pastoris oferecem,

³⁰² «Amor, [...] quando acontece algũa vez que, vencido do tempo, ou da razão, deixa com vida a alma, que com afagos mete na estreiteza de suas prisões, nunca escapa de todo livre delas, porque sempre sente em si o rasto do dano que ùa vez sentiu» (Oriente, 1985: 45).

³⁰³ «Mas meu entendimento despertando / Aquela luz, que do mais alto assento / Os sentidos mais baxos vai guiando, / Senti que tinha pouco sentimento / Do grande mal que tinha; e quão seguro / Estava no meu cego pensamento. / [...] / Aquele pois que é pai, que é senhor nosso, / Dest'arte me guiou; que eu bem conheço / O pouco que sem ele valho e posso» (Oriente, 1985: 343). De um modo lato, esta noção insinua o posicionamento teológico de Luis de Molina a respeito do livre-arbítrio, da Graça e da predestinação, no *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis* (Lisboa, 1588), obra que o envolveu num aceso debate que o Concílio de Trento não logrou resolver em absoluto e que, sendo contemporâneo de Fernão Álvares do Oriente, se terá estendido ao ambiente cultural dos restantes autores em estudo (cf. Savignac, 1989: 161-163).

compreendemos, em toda a sua extensão e profundidade, o sentido das palavras de abertura da *Lusitânia transformada*, nas quais Fernão Álvares anuncia que irá «cantar a Deus seus novos pensamentos» (cf. 1985: 21) com a fruta de Sincero, trasladada da Arcádia para a Lusitânia. Efectivamente, a ideia de uma Arcádia sem amor conjuga, em simultâneo, a parcial renúncia dos modelos renascentistas e a recuperação de um filão literário que esteve sempre presente desde as mais vetustas ficções bucólicas. Este filão alternativo corresponde ao epicurismo horaciano do *beatus ille*, cuja omnipresença na literatura pastoril europeia não constitui novidade, e que percorre as novelas pastoris paralelamente ao filão amoroso.

No entanto, e como muito claramente explicita o segmento supracitado de Fernão Álvares, não se trata aqui de uma simples recuperação desse modelo paralelo, mas de uma reelaboração ao divino. Nestas ficcionalizações seiscentistas da Arcádia, a pura fruição hedonista deixa de constituir um objectivo viável, sentindo-se a necessidade de preencher esse vácuo ideológico e moral com um sentido mais substancial da existência. As Arcádias desamoradas sofrem, portanto, uma reconfiguração que lhes confere um sentido moral e religioso, de ascetismo ou de estoicismo cristão³⁰⁴. E, apesar de serem parcas, na generalidade do *corpus*, as alusões à cultura cristã, a *Lusitânia transformada* impõe-se como uma excepção vigorosa, apresentando a Arcádia – que é, também, uma Arcádia transformada – como um lugar de reclusão conventual para os desenganados decididos a entregar-se ao serviço de Deus. As novelas posteriores tendem a pintar o desengano de um modo similar, em vez de optarem pela espécie de desilusão agnóstica ou a-religiosa de Lerenó. Pense-se, por exemplo, na *Esperança enganada* e nas *Ribeiras do Mondego*.

Dado o fracasso dos ensaios amorosos, urge engendrar uma Arcádia alternativa no seio da Arcádia, de modo a que as personagens possam escapar a uma utopia colapsada. A necessidade de demarcar ideológica, social e ficcionalmente estes grémios de pastores desenganados é obviada mediante algumas estratégias subtis. Fernão Álvares do Oriente, que não concebe a Arcádia em termos afectivos e mundanos, reserva o seu espaço para a experiência do desengano, deslocando para as suas imediações todas as experiências prévias das personagens. Distinta é a alternativa engenhada por Elói de Sá

³⁰⁴ «O ascetismo tem uma figuração de alto relevo no “ethos” religioso dos grandes espirituais da época da Contra-Reforma e é a nota grave do movimento da Restauração católica. Representa, do lado ortodoxo, uma resposta à crítica dos místicos e humanistas ao estado do clero, e um prolongamento espiritual da revalorização das obras na doutrina da justificação. [...] Os *Exercícios* de Santo Inácio, publicados em Coimbra em 1553, tiveram um papel de primeiro plano na reorientação do sentimento religioso em Portugal» (Dias, 1960: 449-451).

Soto Maior, nas *Ribeiras do Mondego*, onde os desenganados constituem uma comunidade diferenciada, desde logo com base na actividade exercida: após o desengano, os pastores submetem-se a uma transformação social, convertendo-se em pescadores³⁰⁵. Soto Maior recorre, assim, a uma convenção literária paralela à pastoril, que foi cultivada por alguns dos mais notáveis autores bucólicos, a começar por Sannazaro, para criar um microcosmos social e ideologicamente distinto, que põe em causa a eficiência dos princípios norteadores do âmbito arcádico mais vasto em que se encontra incluído³⁰⁶. A comunidade dos desenganados, achando-se embora cristãmente aberta àqueles que a procuram, não se adequa às demandas e às capacidades de todos os seus candidatos, pelo que, nesta novela, apresenta ainda um certo nível de reversibilidade e de permeabilidade em relação ao exterior, o que, aliás, permite a aflita oscilação entre amor e desengano que, conforme se disse, caracteriza a personagem de Ondelio. Já na *Esperança enganada*, para personagens como Almeno, Isbela e Pinarda, que chegam ao fim dos respectivos percursos entregando-se ao desengano do mundo, a solução passa pelo estrito retiro num âmbito monástico que apenas se pressente, na conclusão da segunda parte da obra, e que não parece sequer contemplar uma forma de vida comunitária semelhante à que se projecta na *Lusitânia transformada*³⁰⁷.

Em última instância, a única concretização autêntica e total da Arcádia não é desvendável através de coordenadas geográficas, nem é tornada possível mediante nenhum rearranjo social, nem jaz num passado nebuloso, nem mesmo pode ser remetida para o universo mental do indivíduo, devido à sua ingénita propensão para o desequilíbrio e os excessos. Pelo contrário, parece ser no futuro que as esperanças devem ser

³⁰⁵ A conotação moral e religiosa dos pescadores acha-se já na poesia de Frei Agostinho da Cruz, na qual «o pescador insensível aos rumores mundanos é portador de um discurso catequético, glorificador do amor de Deus e recriminador das paixões humanas. [...] O cenário piscatório está, na verdade, em relação com o cenário pastoril, mas isento de carência e, por conseguinte, oferece garantias de constância. A auto-suficiência do pescador abrigado na lapa, longe dos homens e perto de Deus, representa a evolução do campo para a serra, da matéria para o espírito, do amor profano para o amor divino, enfim» (Bernardes, 1988: 160).

³⁰⁶ Sannazaro escreveu élogos piscatórios de elevada qualidade, estabelecendo este sub-género na panóplia lírica do seu tempo e concebendo-o em analogia perfeita com as élogos pastoris. Brindam-nos também com breves poemas piscatórios Rodrigues Lobo (cf. 2004: 79-82, 83-85), Fernandes Raia (cf. 1624: 154) e Soto Maior (cf. 1932: 91r-v), nas suas novelas. O uso que dos cenários marítimos se faz é tão plurifacetado quanto aquele de que é objecto o cenário pastoril, e não sem razão foi já o elemento marinho considerado o ingrediente mais original da novela pastoril portuguesa (cf. Quint, 1999: 35).

³⁰⁷ «Y cessando con estas razones determino en gratificacion de la merced q el Cielo le auia hecho, recogerse a vn Conuento de Monjes, y gastar en diferentes exercicios el tiempo que hasta alli tan mal auia despendido [...], dando a entender a quien le conocia, que de largos años de vn mal fundado amor, solo se cogen engañadas esperanças, y ciertos desengaños» (Raia, 1629: 188r). A distância que separa a mera ânsia de sossego sentida por algumas personagens da renúncia proclamada pelos amantes da *Esperança enganada* é semelhante à que medeia entre o projecto do *De vita solitaria* (c. 1356) e o do *De otio religioso* (c. 1357), ambos de Petrarca.

depositadas. Esse futuro, porém, não será impulsionado por um evento histórico ou por uma carismática personalidade política, como se sugere na bucólica IV, talvez a mais glosada de Virgílio, mas sim pela providente mão de Deus. Esse futuro e essa Arcádia estão reservados aos fiéis que abandonam, heroicamente, as lisonjas terrenas e dedicam os derradeiros anos das suas vidas a um processo de apuramento espiritual que os tornará merecedores da salvação e da beatitude eternas, num Paraíso onde o Míncio, o Seбето, o Lis e o Mondego serão substituídos pelas abstractas fontes bíblicas de leite e mel. Tal é a pátria pela qual, ainda antes de o saberem, intimamente anseiam todos os peregrinos no seu comum degredo cá na terra.

CONCLUSÕES

Ao promovermos um diálogo entre as obras analisadas e o contexto histórico-cultural que assistiu à sua elaboração, e, ao mesmo tempo, colocando-as em relação com outros marcos literários precedentes e posteriores, numa lógica de leitura diacrónica, constatamos a crucial importância da novela pastoril a dois níveis que mutuamente se robustecem e justificam. Por um lado, enquanto unidades textuais que valem por si mesmas, dado o mérito estético de que são claramente detentoras e dado também o facto de estarem vocacionadas para a veiculação de directrizes ideológicas firmes, que, em vez de comprometidas, são salientadas pela aparente incongruência das estruturas narrativas que as incorporam. Por outro, enquanto eixos essenciais num processo de transição entre dois períodos estéticos e culturais de indubitável relevância no percurso histórico português, peninsular e europeu.

Tivemos oportunidade de salientar que este género literário instalou os alicerces do que viria a constituir a tradição narrativa seiscentista, em particular das novelas de cariz alegórico e moralizante, cuja estrutura e sentido cerrados apenas se ensaiam nas novelas pastoris, que as antecedem de perto cronológica mas também temática e estruturalmente. Tal precedência é ilustrada com notável eficácia pela *Preciosa* (Lisboa, 1731), de Sórora Maria do Céu, novela alegórica de contornos pastoris. A filosofia do desengano está já patente nos textos aqui analisados, mas desprovida do carácter unidireccional, homogéneo e ostensivamente doutrinário, assim como do tipo de codificação alegórica, intuitiva e intensiva, que as novelas posteriores pressupõem.

Contudo, mais relevante se revela a interacção entre a novela pastoril e o lastro literário que a precede, muito em especial a prolífica literatura de matéria amorosa. Procedem-se a um activo questionamento da validade, tanto literária como moral ou ideológica, dos preceitos postulados por autores como Petrarca ou Camões, conforme observámos no segundo capítulo do presente estudo. Esta problematização realiza-se com recurso à subtil ironia da contradição, seja entre as condutas das personagens e os padrões

ideais implicitamente avançados, seja entre situações, comportamentos e juízos antagónicos, encarados com um equivalente grau de cepticismo. Pode, igualmente, proceder-se a uma paródia mais declarada dos lugares-comuns teóricos perpetuados pela convenção literária renascentista, por efeito da exacerbação caricatural das atitudes, das reacções ou dos amaneiramentos verbais dos enamorados.

Em suma, a novela pastoril portuguesa apresenta uma indagação em termos não estritamente dialécticos entre a complexa realidade do espírito humano e as sistematizações com veleidades abstractizantes e idealistas. Porque cumpre notar que, se os fixos postulados livrescos não são adoptados com nenhum tipo de servilismo intelectual, tão-pouco são rejeitados em absoluto. Nem sempre, de resto, se investe a conduta idealmente regida de uma valoração positiva a emular, nem sempre se conota negativamente a disforia do mundo real e pragmático, em clave maniqueísta. Aposta-se na ambiguidade, e o caso de Lereno, amante perfeito e desditoso, ilustra-o com inequívoca pertinência. Dissolver a noção de que a verdade há-de por força residir ou integralmente na abstracção ou integralmente na realidade imediata constitui outra das conquistas de, pelo menos, algumas novelas pastoris que seguem com maior desvelo a evolução interior dos seus intervenientes.

De uma forma quase sistemática, os novelistas parecem recusar quaisquer soluções, simples ou elaboradas. Porventura a própria ideia de que possa existir uma solução única e infalível para os dilemas inerentes à condição humana representa, por si só, uma visão demasiado redutora do problema maior em que se converteu o homem, uma vez suspenso o estatuto de milagre que lhe concedera o Renascimento. Não se trata, portanto, de uma mera experiência literária, mas antes de uma genuína reflexão, envidada em jeito mais ou menos explícito, acerca da situação do homem no mundo e do homem dentro de si mesmo, retraído ou estimulado pelas suas paixões íntimas e solicitado por esses lampejos de piedade cristã que, por vezes, avivam a reminiscência de uma pátria celestial, desenhada por oposição a todo o sofrimento terreno e por exacerbação de todo o gáudio provado no mundo. Desta feita, é igualmente uma mundividência nova que se inculca, para além de uma utilização alternativa de materiais estéticos e filosóficos de diversa ordem. E também essa mundividência, focada na noção de transitoriedade, representa em si mesma um trânsito, entre duas épocas de relativa estabilidade e coesão ideológica: o Renascimento e o Barroco.

Não é apenas a Lusitânia que se transforma, encarando com nostalgia a prosperidade passada e com amargura a decadência actual, como sugere Fernão Álvares

do Oriente. É também a Arcádia – esse lugar abstracto e por isso mesmo passível de se adaptar a qualquer aspiração do espírito humano – que se metamorfoseia. A Arcádia lusitaniza-se, tal como foi referido de início, albergando a geografia nacional e os zagais e lavradores portugueses, pelo que passa a aproximar-se, um tanto mais do que dita a tradição, da realidade quotidiana. Compreensivelmente, qualquer elucubração existencial que se esgote na abstracta pesquisa dos fenómenos mentais, sem considerar também os condicionamentos que a partir do seu contexto exterior e concreto chegam ao indivíduo, terá sempre um alcance muito limitado. Por esta razão, os romancistas portugueses procederam a uma reelaboração do espaço emblemático da Arcádia, ancorada no compromisso entre o idealismo e o realismo, assumindo a equitativa relevância de ambos na definição da experiência vivencial do homem. As Arcádias portuguesas cessam, desta forma, de acoitar os prófugos que se recusam a solucionar as suas situações no plano prático da existência, buscando nelas uma espécie de indulgente evasão. Pelo contrário, representam um simbólico ponto de reunião entre a realidade e o desejo, lugar idóneo para a resolução de conflitos entre ambos e onde tal resolução chega, aliás, a tornar-se imperativa.

Por todos os motivos acima enunciados, a novela pastoril deveria encontrar-se, há muito, plenamente inserida no campo de trabalho e de análise dos historiadores e críticos da literatura portuguesa do Maneirismo, como um dos géneros que mais longe conduziram, ao nível da ficção, as preocupações estéticas, morais, ontológicas e metafísicas usualmente associadas a esta etapa da cultura europeia. Ainda quando tal não sucedesse, o interesse mobilizado por este género literário na sua época e a intensidade com que foi cultivado na Península Ibérica justificariam que lhe fosse concedido um lugar de destaque no estudo da literatura seiscentista nacional. E afigura-se um tanto irónico que vários dos primeiros historiadores da literatura portuguesa, havendo dedicado copiosas páginas à análise da novela de Jorge de Montemayor, assim invariavelmente reclamada para o *corpus* nacional, não tenham, no entanto, tributado uma atenção ao menos equivalente à sua prolífica posteridade aquém-fronteiras, sem a qual o acto isolado de um texto perde todo o impacto e uma parcela não irrisória de sentido.

Pretende-se que o percurso que aqui termina represente algo mais do que um empenho individual. Qualquer um dos amplos estudos recentes mencionados no começo destas páginas poderia, em circunstâncias mais favoráveis, ter contribuído para uma maior visibilidade da novela pastoril no panorama histórico e crítico nacional, mas, e apesar de um inegável progresso se haver registado, tal reabilitação ainda não foi lograda,

sequer a um nível académico. Uma espécie de anátema de esquecimento envolve ainda vários autores portugueses coetâneos de Rodrigues Lobo, da novela pastoril portuguesa e da Monarquia Dual, em parte devido às dificuldades objectivas que o estudo de tais textos impõe, em parte devido a uma deliberada negligência, que se procura escudar na ilusão de uma pobreza e de uma frivolidade generalizadas.

Reconhecemos que não nos compete, nem poderia competir a nenhum esforço singular, redignificar todo um período histórico que, por razões que transcendem os domínios da literatura e das artes, continua a ser-nos menos grato do que aquele que o precede, absorvido quase na íntegra pela *persona* de Camões. Estima-se com certa frequência que os maneiristas escreveram à sombra do autor d’*Os Lusíadas*, mas nem sempre se sublinha o pleno significado de tal declaração: que o próprio Camões foi, em larga medida, um dos primeiros e um dos maiores poetas maneiristas portugueses – devendo, pois, a sua esmagadora autoridade sancionar um estudo mais assíduo deste período –, e que a confusão entre Camões e camonianismo, que transvasa para os enigmas autorais em volta de tantas das peças que lhe foram sendo atribuídas, somente vem atestar a excelência dos autores mais jovens que o imitaram, alguns dos quais foram contemplados no estudo presente. Um género, por outro lado, não sobrevive num regime de insularidade a-histórica. A novela pastoril conservará a sua secular reserva enquanto não forem finalmente abolidas, ou compreendidas devidamente, as noções condescendentes que nos convidam a descurar o meio século que se sucede à morte de Luís de Camões e que prepara a chegada da geração de D. Francisco Manuel de Melo e do Padre António Vieira. Àqueles que se mostrarem capazes de tal audácia dedicamos o trabalho que aqui termina.

BIBLIOGRAFIA

A. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

- ABARCA DE BOLEA, Ana Francisca. 1993. *Vigilia y octavario de San Juan Bautista*. Edición y estudio de María de los Ángeles Campo Guiral. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- AGREDA Y VARGAS, Diego de (trad.). 1617. *Los más fieles amantes, Leucipe y Clitofonte, historia griega, por Aquiles Tacio alejandrino*. Madrid: Juan de Cuesta.
- ALCIATO, Andrea. 2004. *A Book of Emblems. The Emblematum Liber in Latin and English*. Translated and Edited by John F. Moffitt. Jefferson, North Carolina / London: McFarland & Company.
- ALDANA, Francisco de. 1957. *Poesías*. Prólogo, edición y notas de Elias L. Rivers. Madrid: Espasa Calpe.
- AMYOT, Jacques (trad.). 2008. *L'histoire éthiopique*. Édition critique établie, présentée et annotée par Laurence Plazenet. Paris: Champion.
- ANDRADA, Diogo de Paiva de. 1982. *Casamento perfeito*. Prefácio e notas de Fidelino de Figueiredo. Lisboa: Sá da Costa.
- ANJOS, Luís dos. 1626. *Jardim de Portugal. Em que se da noticia de algumas Sanctas, & outras molheres illustres em virtude, as quais nascerão, ou viverão, ou estão sepultadas neste Reino, & suas cõquistas*. Coimbra: Nicolao Carvalho.
- AQUILES TÁCIO. 1991. *Le roman de Leucippé et Clitophon*. Texte établi et traduit par Jean-Philippe Garnaud. Paris: Les Belles Lettres.
- ARBOLANCHE, Jerónimo de. 1969-1972. *Las Abidas*. Edición, estudio, vocabulario y notas de Fernando González Ollé. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- ARCE SOLÓRCENO, Juan. 1607. *Tragedias de amor, de gustoso y apacible entretenimiento de historias, fabulas, enredadas marañas, cantares, bayles, ingeniosas moralidades del enamorado Acrisio y su zagala Lucidora*. Madrid: Iuan de la Cuesta.
- ARIOSTO, Ludovico. 2008. *Orlando furioso*. 2 vols. A cura di Cesare Segre. Milano: Mondadori.
- ARISTÓTELES. 1950. *Éthique de Nicomaque*. Texte, traduction, préface et notes par Jean Voilquin. Paris: Classiques Garnier.
- _____. 1985. *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres.
- _____. 1989. *Politique*. Tome III (2.^e partie): *Livre VIII et Index*. Texte établi et traduit par Jean Aubonnet. Paris: Les Belles Lettres.
- _____. 2003. *Problèmes*. Tome III: *Sections XXVIII-XXXVIII. Index*. Texte établi et traduit par Pierre Louis. Paris: Les Belles Lettres.
1551. *Los Asolanos de M. Petro Bembo, nuevamente traduzidos de lengua Toscana en romance castellano*. Salamanca: Andrea de Portonaris.
- BEMBO, Pietro. 1961. Gli asolani. In *Opere in volgare*. Firenze: Sansoni, 3-163.
- BERNARDES, Diogo. 2009. *O Lima*. Prefácio, fixação do texto e notas de J. Cândido Martins. Porto: Caixotim.
- BETUSSI, Giuseppe. 1912a. La Leonora. In *Trattati d'amore del Cinquecento*. A cura di Giuseppe Zonta. Bari: Laterza, 305-350.
- _____. 1912b. Il Raverta. In *Trattati d'amore del Cinquecento*. A cura di Giuseppe Zonta. Bari: Laterza, 1-150.
- BOCCACCIO, Giovanni. 1926. *Il ninfaie fiesolano*. A cura di Aldo Francesco Massèra. Torino: Unione Tipografico Editrice Torinese.
- _____. 1952. *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammetta*. A cura di Enrico Bianchi, Carlo Salinari e Natalino Sapegno. Milano. Riccardo Ricciardi.
- _____. 1977. *Corbaccio*. A cura di Giorgio Ricci. Torino: Einaudi.
- BOSCÁN, Juan. 1999. *Obra completa*. Edición de Carlos Clavería. Madrid: Cátedra.
- _____. (trad.). 2011. *El cortesano*. Edición de Mario Pozzi; traducción de la introducción y de las notas de María de las Nieves Muñiz Muñiz. Madrid: Cátedra.
- BRUNO, Giordano. 1864. *Gli eroici furori*. Milano: G. Daelli e Comp. Editori.
- BURTON, Robert. 1994. *The Anatomy of Melancholy*. Vol. 3. Edited by Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling and Rhonda L. Blair. Oxford: Clarendon Press.

- BUSTAMANTE, Jorge de. 1550. *Libro del Metamorphoseos y fabulas del excelente poeta y philósofo Ouidio noble cauallero patricio Romano*. Seuilla: Sebastián Trujillo.
- CALPÚRNIO SÍCULO, Tito. 1991. *Bucoliques. Éloge de Pison*. Texte établi et traduit par Jacqueline Amat. Paris: Les Belles Lettres.
- CALVI, Maximiliano. 1576. *Del tractado de la hermosura y del amor*. Milán: Paulo Gotardo Poncio.
- CAMÕES, Luís Vaz de. 1972. *Rimas várias*. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa; nota introdutória de F. Rebelo Gonçalves; prefácio de Jorge de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- _____. 1994. *Rimas*. Texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão; apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Almedina.
- _____. 2000. *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio, e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão; apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Instituto Camões.
- _____. 2005. *Teatro completo*. Prefácio, notas e fixação do texto de Vanda Anastácio. Porto: Caixotim.
- CAMPOS, Manuel Monteiro de. 1642. *Academia dos Montes, e conversações de homens nobres*. Lisboa: Antonio Alvares.
- CARVALHO, Miguel Botelho de. 1622. *Prosas, y versos del pastor de Clenarda*. Madrid: Viuda de Fernando Correa Montenegro.
- _____. 1643. *Soliloquio de Cristo nuestro Señor en la cruz*. Paris: Miguel Blageart.
- _____. 1646. *Rimas varias y tragicomedia del mártir de Etiopía*. Ruán: Lorenzo Maurry.
- CASTELO BRANCO, Vasco Mousinho de Quevedo e. 2005. *Emblemática lusitana e os emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco*. Introdução, transcrição e arranjo gráfico de Rubem Amaral Júnior. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.
- CASTIGLIONE, Baldassare. 1990. *Il libro del cortegiano*. A cura di Amedeo Quondam e Nicola Longo. Milano: Garzanti.
- CASTILLO, Hernando del. 2004. *Cancionero general*. 5 vols. Edición de Joaquín González Cuenca. Madrid: Castalia.
- CASTRO Y AÑAYA, Pedro de. 1806. *Las auroras de Diana*. Madrid: Imprenta de la Calle de Relatores.

- CATTANI DA DIACCETO, Francesco. 1561. *I tre libri d'Amore. Con un Panegirico all'Amore. Con la vita del detto Autore, fatta da M. Benedetto Varchi*. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari.
- CAVICEO, Iacopo. 1993. *Il Peregrino*. A cura di Luigi Vignali; premessa di Ghino Ghinassi. Roma: La Fenice.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. 1961a. *La Galatea*. Vol. 1. Prólogo y notas de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____. 1961b. *La Galatea*. Vol. 2. Prólogo y notas de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____. 1969. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia.
- _____. 1973. *Poesías completas*. Vol. 1: *Viaje del Parnaso*. Edición, introducción y notas de Vicente Gaos. Madrid: Castalia.
- _____. 1990. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Vol. 1. Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia.
- CÉU, Sórora Maria do. 1990. *A Preciosa*. Edição de Ana Hatherly. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- CÍCERO, Marco Túlio. 1961. *L'amitié*. Texte établi et traduit par L. Laurand. Paris: Les Belles Lettres.
- _____. 1966. *De l'orateur*. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. Paris: Les Belles Lettres.
- _____. 1970. *Tusculanes*. Tome I: *Livres I-II*. Texte établi par Georges Fohlen; traduit par Jules Humbert. Paris: Les Belles Lettres.
- COMENIO, Jan Amos. 2009. *El labirinto del mundo y el paraíso del corazón*. Prólogo de Federico Gómez Rodríguez de Castro; estudio introductorio de María Esther Aguirre Lora; traducción de Joaquín Abellán y Valeria Kovachova Rivera de Rosales. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CONTRERAS, Jerónimo de. 1846. Selva de aventuras. In *Biblioteca de autores españoles*. Tomo III: *Novelistas anteriores a Cervantes*. Ordenada e ilustrada por Don Buenaventura Carlos Aribau. Madrid: M. Rivadeneyra, 469-505.
- CORDEIRO, Jacinto. 2013. Elogio de poetas lusitanos. Edição de Cristophe González. *Reflexos. Revue pluridisciplinaire du monde lusophone* 2.
http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/sdx/api-url/getatt?app=reflexos.revue&id=article_02gonzalezokok-

[Consultado em 27-06-2015]

- CÓRDOBA, Sebastián de. 1575. *Las obras de Boscan y Garcilasso trasladadas en materias christianas y religiosas*. Granada: Rene Rabut.
- CORRAL, Gabriel de. 1945. *La Cintia de Aranjuez*. Edición de Joaquín de Entrambasaguas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- COSTA, Cristóvão da. 1592. *Tratado en loor de las Mujeres y de la Castidad, Onestidad, Constancia, Silencio, y Justicia: com otras muchas particularidades y varias Historias*. Venetia: Giacomo Cornetti.
- CRUZ, Frei Agostinho da. 1994. *Sonetos e elegias*. Estudo, estabelecimento crítico do texto e notas de António Gil Rafael. Lisboa: Hiena.
- DANTE ALIGHIERI. 2013. *Divina commedia*. A cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton.
- D'ARAGONA, Tullia. 1912. Dialogo dell'infinità di amore. In *Trattati d'amore del Cinquecento*. A cura di Giuseppe Zonta. Bari: Laterza, 185-248.
- DOLCE, Lodovico (trad.). 1546. *Amorosi ragionamenti. Dialogo, nel quale si racconta un compassionevole amore di due amanti, tradotto per M. Lodovico Dolce, dai fragmenti d'uno antico scrittor greco*. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari.
- _____. 1547. *Dialogo della institutione delle donne. Da lui medesimo nuovamente ricorretto, et ampliato*. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrarri.
- DOMENICHI, Lodovico. 1562a. Dialogo amoroso. In *Dialoghi*. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrarri, 1-41.
- _____. 1562b. I remedi d'amore. In *Dialoghi*. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrarri, 89-150.
- EDO, Pietro. 1492. *Anterotica, sive de amoris generibus*. Treviso: Gerardus di Lisa.
- ENCINA, Juan del. 1987. *Teatro. Segunda producción dramática*. Edición, estudio y notas de Rosalie Gimeno. Madrid: Alhambra.
- EQUICOLA, Mario. 1562. *Di natura d'amore. Di nuovo ricorretto, et con somma diligentia riformato per Thomaso Porcacchi*. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrarri.
- ESCOBAR, Gerardo de. 1673. *Cristaes da alma, frases do coraçam, rethorica do sentimento, amantes desalinhos*. Lisboa: Oficina de Ioam da Costa.
- FERRAND, Jacques. 2010. *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*. Édition critique de Donald Beecher et Massimo Ciavolella. Paris: Classiques Garnier.
- FERREIRA, António. 2000. *Poemas lusitanos*. Edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- FICINO, Marsilio. 1987. *El libro dell'amore*. A cura di Sandra Niccoli. Firenze: L. S. Olschki.
- FIGUEIROA, Diogo Ferreira de. 1635. *Desmayos de Mayo em sombras do Mondego*. Vila Viçosa: Manoel Carvalho.
- FIRENZUOLA, Angelo. 1993. Dialogo delle bellezze delle donne. In *Opere*. A cura di Adriano Seroni. Firenze: Sansoni, 519-596.
- FLORES, Juan de. 2008. *Grimalte y Gradissa*. Edición crítica, introducción y notas de Carmen Parrilla. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- FONSECA, António Pereira da. 1657. *Poderes de amor em geral e oras de conversaçam particular*. Lisboa: Officina Craesbeeckiana.
- FRANCO, Niccolò. 1542. *Dialogo di M. Nicolo Franco. Doue si ragiona delle Bellezze*. Venetiis: Antonium Gardane.
- FREIRE, João Nunes. 1996. *Os Campos Elísios*. Edição, introdução e notas de António Cirurgião. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- FRÍAS, Damasio de. 1593. *Dialogo de amor, intitulado Dorida*. Nueuamente sacado a luz, corregido y enmendado por Iuan de Enzinas, vezino de Burgos. Burgos: Philippe de Iunta y Iuan Baptista Varesio.
- FULGOSO, Battista. 1581. *L'Antéros ou contramour, de Messire Baptiste Fulgose, iadis Duc de Gennes. Le dialogue de Baptiste Platine, gentilhomme de Cremonne, contre les foles amours. Paradoxe, contre l'Amour*. Paris: Martin le Ieune.
- GÁLVEZ DE MONTALVO, Luis. 2006. *El pastor de Fílida*. Edición e introducción de Miguel Ángel Martínez San Juan. Málaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- GARZONI, Tommaso. 1993a. L'ospedale dei pazzi incurabili. In *Opere*. A cura di Paolo Cherchi. Ravenna: Longo, 255-371.
- _____. 1993b. Il teatro dei vari e diversi cervelli mondani. In *Opere*. A cura di Paolo Cherchi. Ravenna: Longo, 47-243.
- _____. 1996. *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*. 2 vols. A cura di Giovanni Battista Bronzini; con la collaborazione di Pina De Meo e Luciano Carcererí. Firenze: L. S. Olschki.
- GIL POLO, Gaspar. 1988. *Diana enamorada*. Edición, introducción y notas de Francisco López Estrada. Madrid: Castalia.
- GONÇALVES, Rui. 1557. *Dos priuilegios & praerogatiuas q ho genero feminino tẽ*. Lisboa: João de Barreira.

- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. 2012. *Las soledades*. Edición de John Beverley. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ DE BOBADILLA, Bernardo. 1978. *Ninfas y pastores de Henares*. Las Palmas de Gran Canaria: Ministerio de Cultura / Biblioteca Pública Insular.
- GUAZZO, Stefano. 1993. *La civil conversazione*. 2 vols. A cura di Amedeo Quondam. Modena: Franco Cosimo Panini.
- GUEDELIA YA‘HIA (trad.). 1568. *Los Diálogos de amor de Mestre León Abarbanel, médico y filósofo excelente. De nuevo traduzidos en lengua castellana*. Venetia: [s. n.].
- HELIODORO. 1960. *Les éthiopiennes. Théagène et Chariclée*. 3 tomes. Texte établi par R. M. Rattenbury et T. W. Lumb; traduit par J. Maillon. Paris: Les Belles Lettres.
1554. *Historia ethiopica de Heliodoro trasladada en vulgar castellano por un secreto amigo de su patria y corrigida segun el Griego por el mismo*. Anvers: Casa de Martin Nucio.
- HORÁCIO FLACO, Quinto. 1978. *Épitres*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres.
- HURTADO DE TOLEDO, Luis. 1557a. Hospital de damas de amor heridas. In *Cortes de casto amor y cortes de la muerte*. Toledo: Juan Ferrer, 31v-38r.
- _____. 1557b. Hospital de galanes enamorados. In *Cortes de casto amor y cortes de la muerte*. Toledo: Juan Ferrer, 25r-31r.
2011. *Lazarillo de Tormes*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Cátedra.
- LE CHAPELAIN, André. 1974. *Traité de l’amour courtois*. Traduction, introduction et notes par Claude Buridain. Paris: Klincksieck.
- LEÃO, Duarte Nunes do. 2002. *Descrição do reino de Portugal*. Transcrição do texto, notas, aparato crítico e biografia do autor por Orlando Gama; estudos introdutórios de António Borges Coelho, João Carlos Garcia e Suzanne Daveau; tradução e notas dos textos latinos por Amílcar Guerra. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.
- LEÃO HEBREU. 1983. *Dialoghi d’amore*. Vol. 1. A cura di Giacinto Manuppella. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- LÍPSIO, Justo. 1616. *Libro de la constancia*. Traducido de latin en castellano, por Iuan Baptista de Mesa. Sevilla: Matias Clavijo.
- LOBO, Francisco Rodrigues. 1964. *Églogas*. Introdução e notas de José Pereira Tavares. Coimbra: Imprensa da Universidade.

- _____. 1991. *Corte na aldeia*. Introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Carvalho. Lisboa: Presença.
- _____. 2003. *A Primavera*. Edição de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Vega.
- _____. 2004. *O pastor peregrino*. Edição de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Vega.
- _____. 2007. *O desenganado*. Edição de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Vega.
- LONGO. 1987. *Pastorales. Daphnis et Chloé*. Texte établi et traduit par Jean-René Vieillefond. Paris: Les Belles Lettres.
- LÓPEZ DE ENCISO, Bartolomé. 1586. *Desengaño de celos*. Madrid: Francisco Sanchez.
- LUIGINI, Federico. 1863. *Il libro della bella donna*. Milano: G. Daelli e Comp. Editori.
- MACEDO, António de Sousa de. 1631. *Flores de España, excelencias de Portugal*. Lisboa: Jorge Rodriguez.
- MALIPIERO, Girolamo. 1536. *Il Petrarca spirituale*. Venezia: Marcolini da Forlì.
- MARCH, Ausiàs. 1947. *Las obras de Ausiàs March*. Traducción de Jorge de Montemayor; edición de Francisco Carreres de Calatayud. Madrid: [s. n.].
- MELO, Francisco Manuel de. 1996. *Carta de guia de casados*. Quadros cronológicos, introdução, bibliografia selectiva, fixação do texto e notas de Pedro Serra. Braga: Angelus Novus.
- _____. 1999. *Apólogos dialogais*. Vol. 2: *Escritório avarento. Hospital das letras*. Introdução, fixação de texto e notas de Pedro Serra. Braga: Angelus Novus.
- _____. 2006. *Obras métricas*. Vol. 1. Edição coordenada por Maria Lucília Gonçalves Pires, José Adriano de Freitas Carvalho Maria Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Freitas Carvalho. Braga: APPACDM.
- MERCADER, Gaspar. 1907. *El prado de Valencia*. Édition critique avec une introduction, des notes et un appendice par Henri Mérimée. Toulouse: Édouard Privat.
- MILÁN, Luis. 1874. *Libro intitulado el cortesano*. Madrid: Aribau y C.^a.
- MINTURNO, Antonio. 2008. *Amore innamorato*. A cura di Gennaro Tallini. Roma: Aracne.
- MIRANDA, Francisco de Sá de. 2002. *Obras completas*. Vol. 1. Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa.
- _____. 2003. *Obras completas*. Vol. 2. Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa.

- MIRANDA, Martim Afonso de. 1622. *Tempo de agora em dialogos*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.
- MOLINA, Luis de. 2007. *Concordia del libre arbitrio con los dones de la gracia y con la presciencia, providencia, predestinación y reprobación divinas*. Traducción, introducción y notas de Juan Antonio Hevia Echevarría. Oviedo: Fundación Gustavo Bueno / Pentalfa Ediciones.
- MONTEMAYOR, Jorge de. 2008. *La Diana*. Edición de Asunción Rallo. Madrid: Cátedra.
- MONTESA, Carlos (trad.). 1584. *Philographia universal de todo el mundo, de los dialogos de Leon Hebreo. Traduzida de Italiano en Español, corregida y añadida por Micer Carlos Montesa*. Çaragoça: Lorenço y Diego de Robles.
- NEMESIANO, Marco Aurélio Olímpio. 1975. *Œuvres*. Texte établi et traduit par Pierre Volpilhac. Paris: Les Belles Lettres.
- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso. 1846. Historia de los amores de Clareo y Florisea. In *Biblioteca de autores españoles*. Tomo III: *Novelistas anteriores a Cervantes*. Ordenada e ilustrada por Don Buenaventura Carlos Aribau. Madrid: Rivadeneyra, 431-468.
- OLIVARES, Gregório de. 1709. *Cupido prostrado, amor profano desvanecido*. Lisboa: Officina de Miguel Manescal.
- ORIENTE, Fernão Álvares do. 1985. *Lusitânia transformada*. Introdução e actualização de texto de António Cirurgião. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- OVÍDIO NASÃO, Públio. 1961. *Les remèdes à l'amour. Les produits de beauté pour le visage de la femme*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres.
- _____. 1965. *Les métamorphoses*. Tome II: *Livres VI-X*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres.
- _____. 1967. *L'art d'aimer*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres.
- PASQUIER, Étienne. 1957. *Le monophile*. Édition critique avec une introduction et des notes par E. H. Balmas. Milano: Cisalpino.
- PATRIZI, Francesco. 1963. *L'amorosa filosofia*. A cura di John Charles Nelson. Firenze: Le Monnier.
- PÉREZ, Alonso. 2011. Parte segunda de La Diana de Jorge de Montemayor. In Ana Estradé Sánchez, “*La segunda Diana*”, Alonso Pérez. *Estudio y edición*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 6-293.

- PÉREZ DE MOYA, Juan. 1585. *Philosophia secreta*. Madrid: Francisco Sánchez.
- PETRARCA, Francesco. 1980. *Canzoniere*. A cura di Piero Cudini. Milano: Garzanti.
- _____. 1999. *De vita solitaria. La vie solitaire*. Préface de Nicolas Mann; introduction, traduction et notes de Christophe Carraud. Grenoble: Jérôme Millon.
- _____. 2000a. *Il mio segreto*. Traduzione e cura di Ugo Dotti. Milano: Rizzoli.
- _____. 2000b. *De otio religioso. Le repos religieux*. Préface et traduction de Jean-Luc Marion. Grenoble: Jérôme Millon.
- _____. 2002. *De remediis utriusque fortune. Les remèdes aux deux fortunes*. Texte établi et traduit par Christophe Carraud. Grenoble: Jérôme Millon.
- _____. 2006. *I trionfi*. A cura di Guido Bezzola. Milano: BUR.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. 1731. *Del'amore celeste e divino. Canzone di Girolamo Benivieni fiorentino. Col commento del Conte Gio. Pico Mirandolano*. Lucca: Salvatore e Giandomenico Marescandoli.
- PINTO, Frei Heitor. 1952. *Imagem da vida cristã*. Vol. 1. Prefácio e notas de M. Alves Correia. Lisboa: Sá da Costa.
- PLATÃO. 1956. Timée. In *Œuvres complètes*. Tome X: *Timée. Critias*. Texte établi et traduit par Albert Rivaud. Paris: Les Belles Lettres, 125-228.
- _____. 1976. *Œuvres complètes*. Tome IV (2.^e partie): *Le banquet*. Texte établi et traduit par Léon Robin. Paris: Les Belles Lettres.
- _____. 1985. *Œuvres complètes*. Tome IV (3.^e partie): *Phèdre*. Notice de Léon Robin; texte établi par Claudio Moreschini; traduit par Paul Vicaire. Paris: Les Belles Lettres.
- PLOTINO. 2003a. *Ennéades*. Tome I: *Vie de Plotin. Première Ennéade*. Texte établi et traduit par Émile Bréhier. Paris: Les Belles Lettres.
- _____. 2003b. *Ennéades*. Tome II: *Deuxième Ennéade*. Texte établi et traduit par Émile Bréhier. Paris: Les Belles Lettres.
- PORTUGAL, Francisco de. 2012. *Arte de galantería*. Edição e notas de José Adriano de Freitas Carvalho. Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de. 1627. Casa de los locos de amor. In *Desvelos soñolientos y discursos de verdades*. Zaragoza: Pedro Verges, 171-191.
- _____. 1973. *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Edición, introducción y notas de Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Castalia.

- _____. 2008. *La cuna y la sepultura. Doctrina moral*. Edición de Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra.
- QUINTILIANO, Marco Fábio. 1975-1980. *Institution oratoire*. 7 tomes. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres.
- RAIA, Manuel Fernandes. 1624. *Esperança enganada*. Coimbra: Diogo Gomes de Loureyro.
- _____. 1629. *Segunda parte de la esperança enganada*. Coimbra: Nicolao Carvalho.
- REBELO, Gaspar Pires. 2005. *Infortúnios trágicos da constante Florinda*. Edição de Nuno Júdice. Lisboa: Teorema.
- REBOLLEDO, Bernardino de. 1660. Discurso de la hermosura y el amor. In *Ocios del conde Don Bernardino de Rebolledo. Señor de Irian. Tomo primero de sus obras Poeticas*. Amberes: Officina Plantiniana, 635-651.
- RESENDE, Garcia de. 1990-2003. *Cancioneiro geral*. 6 vols. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- RIBEIRO, Bernardim. 1990. *Menina e moça ou saudades*. Introdução e fixação do texto por Helder Macedo. Lisboa: Dom Quixote.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. 2008. *Amadís de Gaula*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SAAVEDRA, Gonzalo. 1633. *Los pastores del Bétis*. Trani: Lorenzo Valeri.
- SACCHI, Bartolomeo. 1510. *Dialogus contra amores*. Erfurt: Sebaldus Striblita.
- SÁNCHEZ DE VIANA, Pedro. 1589. *Las transformaciones de Ovidio*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba.
- SANNAZARO, Iacopo. 1823. *Le egloghe pescatorie di Azzio Sincero Sannazaro*. Recate in versi italiani dal cavaleire Luigi Biondi. Torino: Tipografia Chirio e Mina.
- _____. 1990. *Arcadia*. A cura di Francesco Erspamer. Milano: Mursia.
- SANSOVINO, Francesco. 1912. Ragionamento d'amore. In *Trattati d'amore del Cinquecento*. A cura di Giuseppe Zonta. Bari: Laterza, 151-184.
- SAUVAGE, Denis. 1551. *Philosophie d'Amour de M. Leon Hebreu. Traduicte d'Italien en François, par le Seigneur du Parc Champenois*. Lyon: Guillaume Rouille et Thibauld Payen.
- SCRIVÀ, Ludovico. 1537. *Veneris tribunal*. Venezia: Aurelio Pincio.
- SÉNECA, Lúcio Aneu. 1956. *Lettres a Lucilius*. Tome I: *Livres I-IV*. Texte établi par François Préchac; traduit par Henri Noblot. Paris: Les Belles Lettres.

- _____. 1965. De providentia. In *Dialogues*. Tome IV: *De la providence. De la constance du sage. De la tranquillité de l'âme. De l'oisiveté*. Texte établi et traduit par René Waltz. Paris: Les Belles Lettres, 10-29.
- SIDNEY, Philip. 1983. The Defense of Poesy. In *Selected Prose and Poetry*. Edited by Robert Kimbrough. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 102-158.
- SILVA, Mathias Pereira da. 1746. *A fénix renascida*. Tomo IV. Lisboa: Officina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galram.
- SOTO MAIOR, Elói de Sá. 1607. *Jardim do Ceo, dirigido a Deos nosso Senhor*. Lisboa: Vicente Alvarez.
- _____. 1932. *Ribeiras do Mondego*. Prefácio e edição de Martinho da Fonseca. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- SOUSA, Manuel de Faria e. 1644. *Fuente de Aganipe o rimas varias. [...] Parte segunda*. Madrid: Juan Sanchez.
- _____. 1646. *Fuente de Aganipe o rimas varias. [...] Parte quarta*. Madrid: Carlos Sanchez Bravo.
- SPERONI, Sperone. 1596. Dialogo dell'amore. In *Dialoghi del Sig. Speron Speroni nobile padovano, di nuouo ricorretti; A' quali sono aggiunti molti altri non più stampati. E di più l'Apologia de i primi*. Venetia: Roberto Meietti, 1-35.
- TASSO, Torquato. 1985. *Aminta*. A cura di Claudio Varese. Milano: Mursia.
- TEÓCRITO. 1967. *Bucoliques grecs*. Tome I: *Théocrite*. Texte établi et traduit par Philippe E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres.
- TIBULO, Álbio. 1961. *Élégies*. Texte établi et traduit par Max Ponchont. Paris: Les Belles Lettres.
- URFÉ, Honoré d'. 2014. *L'Astrée*. Textes choisis et présentés par Jean Lafond. Paris: Gallimard.
- VARCHI, Benedetto. 1859a. Sopra alcune quistioni d'amore. In *Opere di Benedetto Varchi*. Vol. 2. Trieste: Lloyd Austriaco, 531b-561b.
- _____. 1859b. Sopra sette dubbi d'amore. In *Opere di Benedetto Varchi*. Vol. 2. Trieste: Lloyd Austriaco, 525a-531b.
- VASCONCELOS, Manuel Quintano de. 1994. *A paciência constante*. Introdução, edição e notas de António Cirurgião. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- VEGA, Garcilaso de la. 2006. *Poesía castellana completa*. Edición de Consuelo Burell. Madrid: Cátedra.

- VEGA, Garcilaso de la, el Inca (trad.). 1989. *La traduzion del Indio de los tres Dialogos de Amor de Leon Hebreo, hecha de Italiano en Español por Garcilasso Inga de la Vega*. Edición, introducción y notas de Miguel de Burgos Núñez. Sevilla: Padilla Libros / Junta de Andalucía.
- VEGA, Lope de. 1824. *Laurel de Apolo*. Londres: Leclere y Compañía.
- _____. 1973. *El peregrino en su patria*. Edición, inyroducción y notas de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia.
- _____. 1975. *La Arcadia*. Edición, introducción y notas de Edwin S. Morby. Madrid: Castalia.
- _____. 2001. *La Dorotea*. Edición, introducción y notas Edwin S. Morby. Madrid: Castalia.
- VIRGÍLIO MARÃO, Públio. 1963. *Bucoliques*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres.
- _____. 1964. *Énéide*. Tome I: *Livres I-VI*. Texte établi par Henri Goelzer; traduit par André Bellessort. Paris: Les Belles Lettres.
- VITORIA, Baltasar de. 1620-1623. *Teatro de los dioses de la Gentilidad*. Salamanca: Antonia Ramirez.
- VIVES, Juan Luis. 1995. *Instrucción de la mujer cristiana*. Traducción, prólogo y notas de Juan Justiniano. Madrid: Fundación Universitaria Española / Universidad Pontificia de Salamanca.
- WEBER, Robert e Roger GRYSON (ed.). 1994. *Biblia sacra. Luxta vulgatam versionem*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- ZAMPESCHI, Brunoro. 1565. *L'innamorato. Dialogo*. Bologna: Giovanni Rossi.

B. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- AGAMBEN, Giorgio. 1994. *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*. Traduit par Yves Hersant. Paris: Payot & Rivages.
- ALBUIXECH, Lourdes. 2008. Deceptive Behavior in Sixteenth-Century Spanish Pastoral Romance. *eHumanista* 11: 186-207.

- ALONSO, Dámaso. 1944. Escila y Caribdis. In *Ensayos sobre poesía española*. Madrid: Revista de Occidente, 9-27.
- ALONSO CORTÉS, Narciso. 1933. En torno a Montemayor. In *Miscelânea de estudos em honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 192-199.
- ALPERS, Paul. 1982. What is Pastoral?. *Critical Inquiry* 8 (3): 437-560.
- ALVES, Hélio J. S. 2001. *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- ANACLETO, Marta Teixeira. 2002. Entre Quinhentos e Seiscentos: a prosa de Francisco Rodrigues Lobo. In *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 3: *Da época Barroca ao Pré-Romantismo*. Mem Martins: Alfa, 47-100.
- ANDRADA, Maria de Lurdes Madeira de Campos. 1958. *Fontes da novelística de Rodrigues Lobo*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- ANDRÉ, Carlos Ascenso. 1992. *Mal de ausência. O canto do exílio na lírica do humanismo português*. Coimbra: Minerva.
- ANSELMINI, Gian Mario. 2005. A herança de Petrarca. In *Petrarca 700 anos*. Coordenação de Rita Marnoto. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 103-119.
- ARES MONTES, José. 1956. *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*. Madrid: Gredos.
- ARREDONDO, María Soledad. 1987. Las críticas a los libros de pastores: de la ironía a la parodia. *Dicenda* 6: 349-358.
- ASENSIO, Eugenio. 1974. *Estudios portugueses*. Paris: Fundação Calouste-Gulbenkian.
- ATIENZA, Belén. 2009. *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Amsterdam / New York: Rodopi.
- ATKINSON, William M. 1927. Studies in Literary Decadence. III. The Pastoral Novel. *Bulletin of Spanish Studies* 4 (15): 117-126.
- AUGUSTO, Sara. 2004. A *Esperança Engañada*, de Manuel Fernandes Raia (1624). *Península. Revista de Estudos Ibéricos* 1: 289-306.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. 1959. The *Diana* of Montemayor: Tradition and Innovation. *Publications of the Modern Language Association* 74 (1): 1-6.
- _____. 1975. *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- BATTISTI, Eugenio. 1962. *L'antirinasimento*. Milano: Feltrinelli.

- BAUZÁ, Hugo Francisco. 1993. *El imaginario clásico: Edad de Oro, Utopía y Arcadia*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes. 1985. *Itinerário poético de Francisco Rodrigues Lobo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- BELL, Aubrey F. G.. 1971. *A literatura portuguesa. História e crítica*. Tradução de Agostinho de Campos e J. G. Barros e Cunha. 2.^a edição. Lisboa: Imprensa Nacional.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. 1988. *O bucolismo português. A écloga do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra: Livraria Almedina.
- BLOCH, R. Howard. 1991. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: University of Chicago Press.
- BLÜHER, Karl Alfred. 1983. *Séneca en España*. Traducción de Juan Conde. Madrid: Gredos.
- BOBES NAVES, María del Carmen. 1993. El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye. In *El personaje novelesco*. Coord. Marina Mayoral. Madrid: Cátedra, 43-68.
- BOXER, C. R. 1977. *A mulher na expansão ultramarina ibérica*. Lisboa: Livros Horizonte.
- BRAGA, Teófilo. 1984a. *História da literatura portuguesa*. Vol. 2: *Renascença*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- _____. 1984b. *História da literatura portuguesa*. Vol. 3: *Os seiscentistas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen. 1976. *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- BURKE, Peter. 1998. *Los avatares de El cortesano. Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*. Traducción de Gabriela Ventureira. Barcelona: Gedisa Editorial.
- BYRNE, Susan. 2015. *Ficino in Spain*. Toronto: University of Toronto Press.
- CABRERA, Vicente. 1991. La ironía cervantina en *La Galatea*. *Hispania* 74 (1): 8-14.
- CARILLA, Emilio. 1966. La novela bizantina en España. *Revista de filología española* 49 (1-4): 275-287.
- _____. 1983. *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid: Gredos.
- CARRASCO-GONZÁLEZ, Juan M. 1999. El origen portugués de la novela pastoril castellana. In *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias e relaciones*.

Edición de María Rosa Álvarez Sellers. Valencia: Universitat de València, 327-345.

CARVALHO, Teresa Nobre de. 2008. No rasto da árvore triste (*Nyctanthes arbor-tristis* L.) nos textos botânicos dos séculos XVI e XVII. Workshop *Plantas medicinais e práticas fitoterapêuticas nos trópicos*. IICT / CCCM, 1-21.

http://www2.iict.pt/archive/doc/T_Carvalho_wrkshp_plts_medic.pdf

[Consultado em 22-04-2015]

CASALDUERO, Joaquín. 1973. La bucólica, la pastoril y el amor. In *Estudios de literatura española*. Madrid: Gredos, 64-69.

CASCALES, Francisco. 1975. *Tablas poéticas*. Edición, introducción y notas de Benito Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. 2002. Del tratado a la práctica. La escritura epistolar en los siglos XVI y XVII. In *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita*. Vol. 1. Edición de Carlos Sáez Sánchez y Antonio Castillo Gómez. Madrid: Calambur, 79-108.

CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina. 2004. De las lágrimas a la risa: análisis de la decadencia de los libros de pastores. In *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Vol. 1. Edición de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 497-510.

_____. 2005a. *Antología de los libros de pastores*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

_____. 2005b. Críticas a los libros de pastores en la literatura del Siglo de Oro. In *Actas del Congreso El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*. Vol. 1. Edición de Carlos Mata y Miguel Zugasti. Pamplona: Eunsa, 393-404.

Disponível na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/criticas-a-los-libros-de-pastores-en-la-literatura-del-siglo-de-oro--0/>

[Consultado em 04-09-2016]

_____. 2008. Los libros de pastores: un género de éxito en el Siglo de Oro. *Per abbat. Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica* 6: 9-28.

Disponível na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-libros-de-pastores-un-genero-de-exito-en-el-siglo-de-oro/>

[Consultado em 04-09-2016]

_____. 2009. La imagen de la mujer en los libros de pastores. In *Lengua, literatura y género. X Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Edición de Francisco Gutiérrez. Jaén: Universidad de Jaén, 641-653.

Disponível na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-imagen-de-la-mujer-en-los-libros-de-pastores--0/>

[Consultado em 04-09-2016]

CASTRO, Aníbal Pinto de. 1985. Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução. *Revista da Universidade de Coimbra* 31: 505-532.

_____. 2008. *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

CHASTEL, André. 1961. *Art et Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris: Presses Universitaires de France.

CIDADE, Hernâni. 1968. *Lições de cultura e literatura portuguesas*. Vol. 1. 5.^a edição. Coimbra: Coimbra Editora.

_____. 1984. *Luís de Camões: o lírico*. Lisboa: Presença.

CINZIO, Giambattisti Giraldi. 1554. *Discorso intorno al comporre dei romanzi*. Venezia: Giunti.

CIRURGIÃO, António. 1968. O papel da beleza na *Diana* de Jorge de Montemor. *Hispania* 51 (3): 402-407.

_____. 1976. *Fernão Álvares do Oriente. O homem e a obra*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____. 1994. Introdução. In Manuel Quintano de Vasconcelos, *A paciência constante*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 13-105.

COLIE, Rosalie L. 1973. *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*. Berkeley: University of California Press.

COLLETET, Guillaume. 1657. *Discours du poème bucolique*. Paris: Louis Chamhoudry.

COPELLO, Fernando. 1994. La femme, inspiratrice et réceptrice de la nouvelle au XVII^e siècle. In *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*. Sous la direction d'Augustin Redondo. Paris: Publications de la Sorbonne, 365-379.

- CORREA, Gustavo. 1961. El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor. *Thesaurus* 16 (1): 59-76.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio. 2001. *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social*. London: Tamesis.
- COSSÍO, José María de. 1998. *Fábulas mitológicas en España*. Vol. 1. Madrid: Istmo.
- COZAD, Mary Lee. 1981. Experiential Conflict and Rational Motivation in the *Diana enamorada*. An Anticipation of the Modern Novel. *Journal of Hispanic Philology* 5 (3): 199-214.
- CULL, John T. 1984a. Further Observations on Violence in the Spanish Pastoral Novel. In *El tema de la violencia en las literaturas hispánicas. Proceedings of the 10th Annual Conference on Hispanic Literatures at Indiana University of Pennsylvania*. Edición de Juan Cruz Mendizábal. Indiana: Pennsylvania University Press, 58-68. Disponível na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/further-observations-on-violence-in-the-spanish-pastoral-novel--0/>
- [Consultado em 04-09-2016]
- _____. 1984b. *Love Melancholy in the Spanish Pastoral Novel*. Illinois: University of Illinois.
- _____. 1986. Another Look at Love in *La Galatea*. In *Cervantes and the Pastoral*. Edited by José J. Labrador Herráiz and Juan Fernández Jiménez. Cleveland: Penn State University / Behrend College / Cleveland State University, 63-80. Disponível na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/another-look-at-love-in-la-galatea/>
- [Consultado em 04-09-2016]
- _____. 1989. Androgyny in the Spanish Pastoral Novels. *Hispanic Review* 57 (3): 317-334.
- CUNHA, Maria Helena Ribeiro da. 1989. *A dialéctica do desejo em Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CURTIUS, Ernst Robert. 1979. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Translated by Willard R. Trask. London: Routledge & Kegan Paul.
- DÄLLENBACH, Lucien. 1977. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- DAMIANI, Bruno M. 1983. Journey to Felicia: *La Diana* as Pilgrimage. A Study in Symbolism. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 45: 59-76.

- DARST, David H. 1969. Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel. *Hispania* 52 (3): 384-392.
- DE ARMAS, Frederick A. 1985. Caves of Fame and Wisdom in the Spanish Pastoral Novel. *Studies in Philology* 82: 332-358.
- DENS, Jean-Pierre. 1973. L'art de la conversation au dix-septième siècle. *Les Lettres Romanes* 27: 215-224.
- DESAIVE, Jean-Paul. 1991. Les ambiguïtés du discours littéraire. In *Histoire des femmes en Occident*. Vol. 3. Sous la direction de Natalie Zemon Davis et Arlette Farge. Paris: Plon, 275-303.
- DEYERMOND, Alan. 1985. The Female Narrator in Sentimental Fiction: *Menina e Moça* and *Clareo y Florisea*. *Portuguese Studies* 1: 47-57.
- DIAS, José Sebastião da Silva. 1960. *Correntes de sentimento religioso em Portugal. Séculos XVI a XVIII*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- DIEZ FERNANDEZ, J. Ignacio. 2004. *Tres discursos de mujeres. Poética y hermenéutica cervantinas*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. 1979. *Le Maniérisme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ECO, Umberto. 1983. *Leitura do texto literário. A cooperação interpretativa nos textos literários*. Tradução de Mário Brito. Lisboa: Presença.
- EGIDO, Aurora. 1985a. Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro. *Criticón* 30: 43-77.
- _____. 1985b. Topografía y cronografía en *La Galatea*. In *Lecciones cervantinas*. Zaragoza: Caja de Ahorros, 49-93.
- _____. 1987. La invención del amor en la *Diana* de Gaspar Gil Polo. *Dicenda* 6: 383-398.
- ETTIN, Andrew V. 1984. *Literature and the Pastoral*. New Haven / London: Yale University Press.
- FERNANDES, José Sílvio. 2002. Amor e paixão na Bucólica latina clássica: Virgílio e Calpúrnio Sículo. In *De Augusto a Adriano. Actas de Colóquio de Literatura Latina*. Coordenação editorial de Aires A. Nascimento. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 113-119.
- FERNÁNDEZ-CAÑADAS DE GREENWOOD, Pilar. 1970. *Pastoral Poetics. The Uses of Conventions in Renaissance Pastoral Romances: Arcadia, La Diana, La Galatea, L'Astrée*. Potomac: Studia Humanitatis.

- FERNÁNDEZ-MORERA, Darío. 1982. *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*. London: Tamesis Books.
- FERREIRA, Carlos Alberto. 1943. Francisco Rodrigues Lobo. Fontes inéditas para o estudo da sua vida e obra. *Biblos* 19: 229-318.
- FERRERAS, Juan Ignacio. 1990. *La novela en el siglo XVI*. Madrid: Taurus.
- FESTUGIÈRE, André Jean. 1941. *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle*. Paris: J. Vrin.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. 1960. *História literária de Portugal. Séculos XII-XX*. 2.^a edição. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.
- _____. 1971. *Pirene. Introducción a la historia comparada de las literaturas portuguesa y española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- FONTENELLE, Bernard le Bovier de. 1818. Discours sur la nature de l'églogue. In *Œuvres de Fontenelle*. Tome III. Paris: A. Belin, 51-69.
- FOUCAULT, Michel. 1982. *Histoire de la folie à l'Âge Classique*. Paris: Gallimard.
- FOWLER, ALASTAIR. 1987. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon.
- FRENK ALATORRE, Margit. 1997. *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- FRYE, Northrop. 1994. *La parole souveraine*. Traduit par Catherine Malamoud. Paris: Seuil.
- GARCÍA ABAD, Albano. 1965. Sobre la patria de la *Diana*. *Revista de Literatura* 27 (53-54): 67-77.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ. 2004. *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- GARIN, Eugenio. 1981. *La cultura del Rinascimento. Profilo storico*. Bari: Larteza.
- GENTILI, Vanna. 1978. *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*. Torino: Einaudi.
- GERHARDT, Mia I. 1950. *La pastorale. Essai d'analyse littéraire*. Assen: Van Gorcum.
- GÓMEZ, Jesús. 1988. *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid: Cátedra.
- HATHERLY, Ana. 2003. Tomar a palavra: comunicação e convívio na sociedade portuguesa da Idade Moderna. In *Poesia incurável. Aspectos da sensibilidade barroca*. Lisboa: Editorial Estampa, 271-298.
- HATZFELD, Helmut. 1973. *Estudios sobre el Barroco*. Traducción de Ángela Figuera, Carlos Clavería y M. Miniati. Madrid: Gredos.

- HAUSER, Arnold. 1965. *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del Arte Moderno*. Madrid: Guadarrama.
- HAYDN, Hiram. 1950. *The Counter-Renaissance*. New York: Charles Scribner's Sons.
- HENINGER, Simeon K. 1961. The Renaissance Perversion of Pastoral. *Journal of the History of Ideas* 22 (2): 254-261.
- HERRERA, Fernando de. 1998. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Con un estudio bibliográfico de Juan Montero. Sevilla: Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla / Grupo P.A.S.O.
- HOCKE, Gustav René. 1977. *Labyrinthe de l'art fantastique. Le Maniérisme dans l'art européen*. Traduit par Cornélius Heim. Paris: Gonthier.
- HURTADO TORRES, Antonio. 1983. *La prosa de ficción en los siglos de oro*. Madrid: Playor.
- JAUSS, Hans Robert. 1991. *Pour une esthétique de la réception*. Traduit par Claude Maillard. Paris: Gallimard.
- JECHOVA, Hana. 1986. Théâtre du monde – Labyrinthe du monde. Comenius et les tendances maniéristes de son époque. In *Manierismo e letteratura. Atti del Congresso Internazionale*. A cura di Daniela Dalla Valle. Torino: Albert Meynier, 551-560.
- JOHNSON, Carroll B. 1971. Montemayor's *Diana*: a Novel Pastoral. *Bulletin of Hispanic Studies* 48 (1): 20-35.
- JONES, R. O. 1966. Bembo, Gil Polo, Garcilaso. Three Accounts of Love. *Revue de Littérature Comparée* 40 (4): 526-540.
- JORGE, Ricardo. 1920. *Francisco Rodrigues Lobo. Estudo biográfico e crítico*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- JÚNIOR, Rubem Amaral. 2009. Portuguese Emblematics: an Overview. In *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics*. Edited by Luís Gomes. Glasgow: University of Glasgow, 1-19.
- KERMODE, Frank. 1952. *English Pastoral Poetry. From the Beginnings to Marvell*. London: George G. Harrap.
- KIRK, G. S. 1975. *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Berkeley: University of California Press.
- KLANICZAY, Tibor. 1973. *La crisi del Rinascimento e il Manierismo*. Traduzione di Riccardo Scrivano. Roma: Bulzoni.

- KLEIN, Robert. 1970. *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Réunis et présentés par André Chastel. Paris: Gallimard.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL. 2006. *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Traducción de María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza.
- KRAUSS, Werner. 1965. Localización y desplazamientos en la novela pastoril española. In *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nijmegen: Jansen Brothers, 363-369.
- KRISTELLER, Paul Oskar. 1961. *Renaissance Thought. The Classic, Scholastic, and Humanist Strains*. New York: Harper & Row.
- _____. 1985. *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*. Traducción de María Martínez Peñaloza. México: Fondo de Cultura Económica.
- KRÜLLS-HEPERMANN, Claudia. 1988. Spanish Pastoral Novels of the Sixteenth Century: In Search of a Vanished Fascination. *New Literary History* 19 (3): 581-595.
- LAUSBERG, Heinrich. 1975. *Manual de retórica literaria*. Vol. 1. Traducción de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos.
- LAZARD, Madeleine. 1985. *Images littéraires de la femme à la Renaissance*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LEÃO, Manuel José. 1992. *A temática maneirista e barroca na novela pastoril de Rodrigues Lobo. As personagens d'O Desenganado e as raízes do desengano*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- LEDDA, Giuseppina. 1970. *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*. Pisa: Università di Pisa.
- LEWIS, C. S. 1985. *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- LÓPEZ BUENO, Begoña. 2002. La égloga, género de géneros. In *La égloga. VI encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*. Edición dirigida por Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 9-21.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. 1947. Sobre la fortuna y el hado en la literatura pastoril. *Boletín de la Real Academia Española* 26: 431-442.
- _____. 1952. La influencia italiana en *La Galatea* de Cervantes. *Comparative Literature* 4 (2): 161-169.
- _____. 1970. Prólogo. In Jorge de Montemayor, *La Diana*. Madrid: Espasa-Calpe, VII-CIII.

- _____. 1974. *Los libros de pastores en la literatura española*. Madrid: Gredos.
- _____. 1986. Un aspecto de la poética de la *Diana enamorada*. Los planos de actuación de G. Gil Polo y su Felicia. In *Renaissance and Golden Age. Essays In Honor of D. W. McPheeters*. Edición de Bruno M. Damián. Potomac: Scripta Humanistica, 61-70.
- _____. 2001. Los libros de pastores. In *La novela española en el siglo XVI*. Edición de María Soledad Carrasco Urgoiti, Francisco López Estrada e Félix Carrasco. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 127-215.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, Javier HUERTA CALVO y Víctor INFANTES. 1984. *Bibliografía de los libros de pastores en la Literatura Española*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. 1953. *Philosophia antiqua poetica*. Vol. 3. Edición de Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LOTMAN, Yuri M. 1978. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa.
- LOWE, Jennifer. 1966. The *Cuestión de Amor* and the Structure of Cervantes' *Galatea*. *Bulletin of Hispanic Studies* 43 (2): 98-108.
- LOWES, John Livingston. 1914. The Loveres Maladye of Hereos. *Modern Philology* 11 (4): 491-546.
- LUHMANN, Niklas. 1991. *O amor como paixão. Para a codificação da intimidade*. Tradução de Fernando Ribeiro. Lisboa: Difel.
- LUKÁCS, Georg. 1971. *The Theory of the Novel*. Translated by Anna Bostock. Cambridge: M.I.T.
- MACEDO, Helder. 1998. *Apetite e razão na lírica camoniana*. In *Viagens do olhar. Retrospecção, visão e profecia no Renascimento português*. Textos de Fernando Gil e Helder Macedo, com uma contribuição de Luís de Sousa Rebelo. Porto: Campo das Letras, 371-394.
- MACHADO, Diogo Barbosa. 1965-1967. *Bibliotheca lusitana*. 4 vols. Edição de M. Lopes de Almeida. Coimbra: Atlântida.
- MARAVALL, José Antonio. 1986. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- MARCEL, Raymond. 1954. Le platonisme de Pétrarque à Léon l'Hébreu. In *Actes du Congrès de Tours et Poitiers. Association Guillaume Budé*. Paris: Les Belles Lettres, 293-319.

- MARGUET, Christine. 1999. De *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio a la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación. *Criticón* 76: 9-22.
- MARNOTO, Rita. 1997. *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- MARTÍN ROMERO, José Julio. 2008. Del *fin 'amors* al neoplatonismo: amor y caballería en la narrativa caballeresca hispánica. *Tirant* 11: 119-142.
- MARTINS, José V. de Pina. 1971. *Cultura italiana*. Lisboa: Verbo.
- _____. 1989a. *Humanisme et Renaissance de l'Italie au Portugal. Les deux regards de Janus*. Vol. 1. Lisbonne / Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.
- _____. 1989b. *Marsilio Ficino (1433-1499) e Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) em bibliotecas portuguesas*. Lisboa: Arquivos do Centro Cultural Português.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. 1981. *Mythes de l'Éros baroque*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de. 1987. *Ler e escrever. Ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MATZAT, Wolfgang. 2001. Amor y subjetividad en *La Diana* de Montemayor. In *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Edición de Christoph Strosetzki. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 892-898.
- MAZZOTTA, Giuseppe. 1993. *The Worlds of Petrarch*. Durham / London: Duke University Press.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1962a. *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. 2: *Siglos XVI y XVII*. Edición revisada y compulsada por Enrique Sánchez Reyes. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____. 1962b. *Orígenes de la novela*. Vol. 2. Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MILHOU-ROUDIÉ, Anne. 1995. De la concorde à l'amour conjugal: les humanistes espagnols et le 7^e sacrement. In *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*. Études réunis et présentées par Augustin Redondo. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 11-19.

- MIÑANA, Rogelio. 2002. Verosimilitud en la Arcadia: el decoro en *La Diana*, *La Galatea* y *Don Quijote I*: 12. *Revista canadiense de estudios hispánicos* 26 (3): 455-474.
- MINTURNO, Antonio. 1563. *L'arte poetica*. Venezia: Giovanni Andrea Valvassori.
- MORENO BÁEZ, Enrique. 1955. Prólogo. In Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*. Madrid: Real Academia Española, XI-LIX.
- MUJICA, Barbara. 1979. The Wizard in the Spanish Pastoral Novel. In *Homenaje a Humberto Piñera*. Edición de Wayne Finke y Enrique Ledesma. Madrid: Playor, 179-185.
- _____. 1986. *Iberian Pastoral Characters*. Washington: Scripta Humanistica.
- MULINACCI, Roberto. 1999. *Do palimpsesto ao texto. A novela pastoril portuguesa*. Lisboa: Edições Colibri.
- NASCIMENTO, Maria Teresa. 2011. *O diálogo na literatura portuguesa. Renascimento e Maneirismo*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- NEMESIO, Maria Inês de Andrade e Castro Monjardino. 2010. *Exemplares novelas e «novelas exemplares». Os paratextos da ficção em prosa no século XVII*. Porto: Universidade do Porto.
- NICOLETTI, GIANNI. 1990. Caso-causa o Fortuna nel Machiavellismo. In *Il tema della Fortuna nella Letteratura Francese e Italiana del Rinascimento*. A cura di Enea Balmas, Antonio Possenti e Guido Saba. Firenze: Leo S. Olschki, 343-353.
- NOFERI, Adelia. 1962. *L'esperienza poetica del Petrarca*. Firenze: Le Monnier.
- OROZCO DÍAS, Emilio. 1988. *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra.
- PANOFKY, Erwin. 1986. *Estudos de iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento*. Tradução de Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Editorial Estampa.
- PARKER, Alexander A. 1986. *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*. Traducción de Javier Franco. Madrid: Cátedra.
- PARRILLA, Carmen. 2007. La novela pastoril. In *Orígenes de la novela. Estudios*. Coordinado por Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez. Santander: Universidad de Cantabria / Sociedad Menéndez Pelayo, 295-333.
- PAVEL, Thomas. 1988. *Univers de la fiction*. Paris: Seuil.
- PEREIRA, Paulo Silva. 2003. *Metamorfoses do espelho. O estatuto do protagonista e a lógica da representação ficcional na trilogia de Rodrigues Lobo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PERELLA, Nicolas J. 1971. Love's Greatest Miracle. *Modern Language Notes* 86 (1): 21-30.

- PERRY, T. Anthony. 1969. Ideal Love and Human Reality in Montemayor's *La Diana*. *Modern Language Association of America* 84 (2): 227-234.
- PFANDL, Ludwig. 1952. *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Traducción de Jorge Rubió Balaguer. Barcelona: Gustavo Gili.
- PIGNA, Giovan Battista. 1554. *I romanzi*. Venezia: Vincenzo Valgrisi.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves. 2003. Introdução. In Francisco Rodrigues Lobo, *A Primavera*. Lisboa: Vega, 7-37.
- _____. 2004. Introdução. In Francisco Rodrigues Lobo, *O pastor peregrino*. Lisboa: Vega, 7-20.
- _____. 2007. Introdução. In Francisco Rodrigues Lobo, *O desenganado*. Lisboa: Vega, 7-21.
- POGGI, Giulia. 2005. Cadeias de vida, cadeias de amor. Para o estudo de um motivo petrarquista nas letras ibéricas. In *Petrarca 700 Anos*. Coordenação de Rita Marnoto. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos, 439-455.
- POGGIOLI, Renato. 1975. *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge: Harvard University Press.
- PORQUERAS MAYO, Alberto. 1986. *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona: Puvill Libros.
- _____. 1989. *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*. Barcelona: Puvill Libros.
- POUSÃO-SMITH, Selma. 2008a. *Rodrigues Lobo, os Vila Real e a estratégia da dissimulatio*. Vol. 1. Lisboa: s. n.
- _____. 2008b. *Rodrigues Lobo, os Vila Real e a estratégia da dissimulatio*. Vol. 2. Lisboa: s. n.
- POZZI, Mario. 1987. Dall'imitazione al «furto»: la riscrittura nella trattatistica e la trattatistica della riscrittura. In *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*. A cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance. Roma: Bulzoni, 23-44.
- _____. 1989. *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*. Alessandria: Dell'Orso.
- PRETO-RODAS, Richard A. 1971. *Francisco Rodrigues Lobo. Dialogue and Courtly Lore in Renaissance Portugal*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- PUTTENHAM, George. 1869. *The Arte of English Poesie*. Edited by Edward Arber. London: Alexander Murray & Son.

- QUINT, Anne-Marie. 1999. Pastores no mar: o espaço marítimo nos romances pastoris de Fernão Álvares do Oriente e Francisco Rodrigues Lobo. *Revista de Letras* 39 (1): 25-36.
- RALLO, Asunción. 2008. Introducción. In Jorge de Montemayor, *La Diana*. Madrid: Cátedra, 9-99.
- RAMALHO, Américo da Costa. 1979-1980. Camões e alguns contemporâneos seus. *Humanitas* (31-32): 141-153.
- RATCLIFFE, Marjorie. 2004. Florinda La Cava: Víctima histórica, víctima literaria. *La Crónica sarracina en el Siglo de Oro*. In *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Vol. 2. Edición de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert: 1485-1494.
- RECIO, Roxana. 1996. *Petrarca en la Península Ibérica*. Alcalá de Henares / Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos. 1914. *História da literatura portuguesa*. 4.^a edição. Coimbra: França Amado.
- RENNERT, Hugo A. 1892. The Spanish Pastoral Romances. *Publications of the Modern Language Association* 7 (3): 1-119.
- RENUCCI, Paul. 1976. L'amore tra natura e storia nella poesia del Petrarca e nella lirica del Rinascimento. In *Atti del Convegno Internazionale Francesco Petrarca (24-27 aprile 1974)*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 163-178.
- RHODES, Elizabeth. 1989. Sixteenth-century Pastoral Books. Narrative Structure and *La Galatea* of Cervantes. *Bulletin of Hispanic Studies* 66 (4): 351-360.
- RIBEIRO, Cristina Almeida. 1993. A vocação do infortúnio: Lerenó, entre sonho e desengano. *Românica* 1: 37-47.
- RILEY, Edward C. 1989. *Teoría de la novela en Cervantes*. Traducción de Carlos Sahagún. Madrid: Taurus.
- RODRIGUES, Fernanda da Conceição Tomaz. 1957. *Relações amorosas da novela pastoril de Francisco Rodrigues Lobo*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- RODRIGUES, Manuel Augusto. 1988. O neoplatonismo no comentário a Ezequiel de Fr. Heitor Pinto. In *O Humanismo português. 1500-1600. Primeiro Simpósio Nacional*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 355-381.
- ROSENMEYER, Thomas G. 1969. *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Los Angeles: University of California Press.

- ROSSI, Giuseppe Carlo. 1976. La tradizione del petrarchismo nella letteratura portoghese. In *Atti del Convegno Internazionale Francesco Petrarca (24-27 aprile 1974)*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 71-102.
- ROUGEMONT, Denis de. 1999. *L'amour et l'Occident*. Paris: Plon.
- SACCONI, Eduardo. 1974. L'*Arcadia*: storia e delineamento di una struttura. In *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*. Napoli: Liguori, 9-69.
- SALIDO LÓPEZ, José Vicente. 2014. El *Hospital de Amor* en la tradición hispánica: aproximación a los problemas de autoría. *Revista de Literatura* 76 (152): 447-465.
- SANTAGATA, Marco. 1989. *Dal sonetto al canzoniere*. Padova: Liviana Editrice.
- SANTOS, Ilda Mendes dos. 2002. De l'utilité des voyages? Éclats d'une polémique bien oubliée: deux Manuels... sur la *Pérégrination*. In *Vents du large. Homage au professeur Georges Boisvert*. Textes réunis par Jacqueline Penjon et Anne-Marie Quint. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 141-165.
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos. 2005. Petrarca e a Filosofia. Entre a invenção da Antiguidade e a gênese da Modernidade. In *Petrarca 700 Anos*. Coordenação de Rita Marnoto. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos, 459-487.
- SANTOS, Zulmira C. 2011. Viagens, pastores e tradição pastoril: de Rodrigues Lobo a Teodoro de Almeida. *Românica* 20: 181-197.
- SARAIVA, António José e Óscar LOPES. 2005. *História da literatura portuguesa*. 17.^a edição. Porto: Porto Editora.
- SAVIGNAC, Jean-Paul. 1989. *La Iglesia en la Edad Moderna*. Madrid: Palabra.
- SCALIGERO, Giulio Cesare. 1561. *Poetices libri septem*. Lyon: Antoine Vincent.
- SCIANTICO, Giovanna. 1989. *Il dubbio della ragione. Forme dell'irrazionalità nella letteratura del Cinquecento*. Venezia: Marsilio Editori.
- SEGRE, Cesare. 1996. *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- SENABRE SEMPERE, Ricardo. 2005. La novela pastoril. In *La ficción novelesca en los Siglos de Oro y la literatura europea*. Coordinado por María Cruz Buitrago Gómez y Ricardo Senabre Sempere. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 73-89.
- SILES ARTÉS, José. 1972. *El arte de la novela pastoril*. Valencia: Albatros.
- SILVA, Inocência Francisco da. 1973. *Dicionário bibliográfico português*. 24 vols. Continuado e ampliado por Brito Aranha; revisto por Gomes de Brito e Álvaro Neves. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- SILVA, José Maria da Costa e. 1851. Jorge de Montemayor. In *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*. Tomo II. Lisboa: Imprensa Silviana, 269-286.
- _____. 1852. Fernão Alvares do Oriente. In *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*. Tomo IV. Lisboa: Imprensa Silviana, 193-247.
- _____. 1853. Francisco Rodrigues Lobo. In *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*. Tomo V. Lisboa: Imprensa Silviana, 5-112.
- _____. 1854. Manuel Quintano de Vasconcelos. In *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*. Tomo VIII. Lisboa: Imprensa Silviana, 5-56.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. 1971. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- _____. 1981. Aspectos petrarquistas da lírica de Camões. In *Cuatro lecciones sobre Camoens*. Edición de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Fundación Juan March, 99-116.
- _____. 1984. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina.
- SINGER, Irving. 1984. *The Nature of Love*. Vol. 2: *Courtly and Romantic*. Chicago / London: University of Chicago Press.
- SOLANA, Marcial. 1940. *Historia de la filosofía española. Época del Renacimiento: Siglo XVI*. Vol. 1. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.
- SOLÉ-LERIS, Amadeu. 1959. The Theory of Love in the Two *Dianas*: a Contrast. *Bulletin of Hispanic Studies* 36 (2): 65-79.
- _____. 1980. *The Spanish Pastoral Novel*. Boston: Twayne.
- SPINGARN, Joel Elias. 1963. *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. New York: Harcourt, Brace & World.
- SUBIRATS, Jean. 1968. *La Diane de Montemayor, roman à clef?*. In *Études ibériques et latino-américaines. IV^e Congrès des Hispanistes Français*. Paris: Presses Universitaires de France, 105-118.
- SYMPHER, Wylie. 1955. *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature*. New York: Doubleday & Company.
- TASSO, Torquato. 1977. *Scritti sull'Arte Poetica*. Vol. 1. A cura di Ettore Mazzali. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- TAYLER, Edward William. 1964. *Nature and Art in Renaissance Literature*. New York: Columbia University Press.

- TODOROV, Tzvetan. 1978. *Les genres du discours*. Paris: Seuil.
- TOFFANIN, Giuseppe. 1953. *Historia del Humanismo. Desde el siglo XIII hasta nuestros dias*. Traducción de Bruno L. B. Carpineti y Luis M. de Cádiz. Buenos Aires: Nova.
- TONELLI, Luigi. 1933. *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*. Firenze: Sansoni.
- TRISSINO, Gian Giorgio. 1563. *La quinta e la sesta divisione della Poetica*. Venezia: Andrea Arrivabene.
- TROPÉ, Hélène. 2004. Los «Hospitales de locos» en la literatura española del siglo XVII: la representación alegórico-moral de la *Casa de los locos de amor* atribuida a Quevedo. In *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Vol. 2. Edición de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 1785-1793.
- VELOSO, Carlos José Rodarte de Almeida. 1986. Imagem e condição da mulher na obra de autores portugueses da 1.^a metade do séc. XVII. In *A mulher na sociedade portuguesa. Visão histórica e perspectivas actuais*. Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 251-270.
- VIËTOR, Karl. 1986. L'histoire des genres littéraires. In *Théorie des genres*. Sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 9-35.
- VILANOVA, Antonio. 1949. El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 22: 97-159.
- VIPERIANO, Giovanni Antonio. 1579. *De poetica libri tres*. Antwerpen: Cristoforo Plantini.
- WARDROPPER, Bruce W. 1951. The *Diana* of Montemayor: Revaluation and Interpretation. *Studies in Philology* 48 (2): 126-144.
- WEINBERG, Bernard. 1974. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 vols. Chicago: Chicago University Press.
- WILKINSON, Alexander S. 2010. *Iberian Books. Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula Before 1601*. Leiden: Brill.
- WILLIAMS, Raymond. 1973. *The Country and the City*. London: Chatto & Windus.
- XAVIER, Alberto. 1934. *O romance. Alguns aspectos da sua evolução na literatura europeia*. Lisboa: Livraria Ferin.
- _____. 1938. *O romance no século XVII*. Lisboa: Guimarães Editores.

- YNDURÁIN, Domingo. 1983. Enamorarse de oídas. In *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Vol. 2. Madrid: Cátedra, 589-603.
- ZILLI, Luigia. 1990. Il tema della Fortuna nei poeti pre-Pléiadei. In *Il tema della Fortuna nella Letteratura Francese e Italiana del Rinascimento*. A cura di Enea Balmas, Antonio Possenti e Guido Saba. Firenze: Leo S. Olschki, 73-86.
- ZIMIC, Stanislav. 1967. Alonso Núñez de Reinoso, traductor de *Leucipe y Clitofonte*. *Symposium 21*: 166-175.